



الكاتب وواقعه

المشروع القومي للترجمة

700

تأليف : ماريو بارجاس يوسا

ترجمة : بسمة محمد عبد الرحمن





ينتمى ماريو بارجاس يوسا إلى هذه المجموعة المنتقاة ذات الموهبة العالية من الكتاب، المدعوة بـ"جيل الازدهار"، التى دفعت بأدب أمريكا اللاتينية إلى صدارة الأدب العالمى.

والقليل من الكتاب نزهاء بشأن أعمالهم مثل بارجاس يوسا، والأقل منهم المتبصرون بأعمالهم مثله. إن استقامته وحياده بخصوص تلك العناصر من حياته التى تحتويها أعماله بوضوح تضىء شخصيته الأدبية وتظهر اهتماماته الملتزمة بالكتابة الأدبية عامة، وبفنه الخاص على وجه التحديد.

ولقد أعلنت عبقرية يوسا عن نفسها مبكرا منذ أولى رواياته، وظلت تتفتق عن روائع أدبية وفنية حقيقية. ويحاول أدب يوسا تكوين إجابة عن سؤال: ماذا يحدث عندما يوضع عالمان مختلفان ومنفصلان فى مواجهة؟.

اللوحة والغلاف الفنان: احمد الجنايني

المشروع القومى للترجمة

الكاتب وواقعه

تأليـــف : ماريـــو بارجـــاس يوسا

ترجمـــة : بسمة محمد عبد الرحمن



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٧٠٠
- الكاتب وواقعه
- ماريو بارجاس يوسا
- بسمة محمد عبد الرحمن
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذا الكتاب مجموعة من المحاضرات التى ألقاها
ماريو بارجاس يوسا بالإنجليزية فى جامعة
سيراكيوز بوصفه أستاذًا زائرًا لتدريس العلوم الإنسانية
على مقعد چانيت ك . واتسون ، وذلك فى الفترة
من مارس إلى أبريل عام ١٩٨٨ .

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

مقدمة

ينتمى ماريو بارجاس يوسا إلى هذه المجموعة المنتقاة ذات الموهبة العالية من الكتاب المدعوة بجيل الازدهار Boom generation، التى دفعت بأدب أمريكا اللاتينية إلى صدارة الأدب العالمى. فقد قام هذا الروائى البيرونى بصحبة خورخى لويس بورخس وجابرييا جارسيا ماركيز وكارلوس فوينتوس بتحرير الكتابة الأدبية الأمريكية اللاتينية من إقليميتها وتوجهها السوسيولوجى، وصنع منها أداة للتعبير عن قيم إنسانية عالمية من خلال سياق الخبرة الأمريكية. ولد بارجاس يوسا فى عام ١٩٣٦ وحصل على مستقبل وظيفى مرموق كصحفى وسياسى وكاتب مقالات ودراما وقصص قصيرة والأهم من ذلك كروائى ملتزم مهم يشار إليه بالبنان من كل من النقاد المحترمين والجمهور العام للقراء.

القليل من الكُتَّاب نزهاء بشأن أعمالهم مثل بارجاس يوسا والأقل منهم متبصرون بأعمالهم مثله. إن استقامته وحياده بخصوص تلك العناصر من حياته التى تحتويها أعماله بوضوح تضىء شخصيته الأدبية وتظهر اهتماماته الملتزمة بالكتابة الأدبية عامة وبفنه الخاص على وجه التحديد. بارجاس يوسا ليس فقط واضحًا ومتبصرًا بشأن عملية الإبداع الروائى المعقدة التى تتم عندما يشرع فى كتابة عمل أدبى وفى كتاباته وفى محاضراته العامة مثل تلك التى تشكل هذا الكتاب، لكنه أيضًا واعٍ للغاية بتكون كل عمل، وبمصدر الإلهام وبالقوى البيئية والنفسية التى لا تعد ولا تحصى التى تدور فى عقله وعواطفه بينما تجرى هذه العملية.

إن نكهة فن بارجاس يوسا هى نكهة تجربة شخصية حُوِّلَتْ إلى أدب ، ولهذا السبب يتحدث دائمًا عن بشر وكتب وأحداث فى حياته إذ يمثل هؤلاء مَعِينًا لا ينضب للعديد

من أفضل أعماله الأدبية. وتحويل ما يسميه بارجاس يوسا بالواقع الواقعى، إلى الواقع الأدبى له كمال إنتاج الواقع الخارجىٌ نفسه وإقناعه عن طريق المحاكاة التى تمت على يد كُتّاب أكثر تقليدية فى الأجيال الماضية، لكنه تحويل أكثر إمتاعًا فنيًا وجماليًا منها بكثير. فتحويل الواقع المعيش إلى أدب سواء فى زمن البطل والبيت الأخضر أو العمة جوليا السيناريست يتحقق عبر تلاعب الروائى الخيالى بالتتابع الزمنى والتناظرات المكانية والبنى الروائية بل وحتى بالأنظمة الأنطولوجية.

لهذا فليس تحويل الواقع هو عادة ما يشعر به القارئ كما يشعر بإعادة تكوين الترتيب والأماكن التى تدور فيها عناصر الخبرة الإنسانية المعتادة وتمتزج بها. إن تسجيل أفعال متزامنة ، ولكن مختلفة فى المساحة الروائية نفسها ومفهوم الأوانى المستطرقة التى يتضافر فيها حواران مستقلان زمنيًا ومكانيًا فى حوار واحد؛ والتداعى المتزامن لعمليات التفكير يشكل مونولوجات داخلية وتيار وعى، وتجزئة وبعثرة للأحداث اليومية، هى بعض التقنيات التى تغير أحد مستويات الواقع إلى واقع جديد، وتدعو القارئ ليصبح جزءًا منه.

لقد أعلنت عبقرية بارجاس يوسا عن نفسها مبكرًا فى روايته الأولى المنشورة عام ١٩٦٢ عندما كان فى السادسة والعشرين من عمره، وهى عمل يبدو سيرة ذاتية لسنوات مراهقة الروائى فى أكاديمية ليونشيو بارادو العسكرية، وقد أذهلت "زمن البطل" معظم النقاد بسبب تمكنها من التقنية الروائية ومعالجتها الحساسة لمادة فكرة رئيسية صعبة. هى رواية (*) Bildung roman . تتحدث الرواية بالأساس عن البدء الجماعى للطلاب العسكريين للحياة، لكنها فى الوقت نفسه عالم مصغر للمجتمع البيرونى فى طبقاته المتباينة والمتمايزة بخبث. العنف والخداع والازدواجية التى تسود فى الأكاديمية

(*) هى بشكل عام رواية نمو فرد وتطوره فى سياق اجتماعى محدد وعملية النمو فى جذرها قصة صراع، وقد وصفت على أنها تدريب على الحياة وبحث عن معنى للوجود فى المجتمع:
(Marian Hirsch: the novel of formation as Genre)

على جميع المستويات داخل جدرانها تعكس العار والنفاق والمظالم فى العالم الخارجى، وتوحى بأن كل المحاولات لعلاج هذه الأمراض ستواجه بمقاومة شرسة للنظام المستقر ونظم السلوك والسيطرة الضمنية. وترسم أفعال الطلاب والضباط العسكريين فى تمثيلهم الرمزى صورة منحطة للحياة البيرونية التى تواجه فيها نظم السلوك الحازمة لطبقات اجتماعية متنوعة، كالطبقة العسكرية والبورجوازية والطبقة الوسطى، تحدياً كونها طبقات عفا عليها الزمان وغير متوافقة مع احتياجات نجتمع متغير وآماله .

وفى "البيت الأخضر" (١٩٦٦) ثانية روايات بارجاس يوسا وربما أشهرها، يمثل مشهد"بيورا"، وهى مدينة صحراوية ساحلية فى أقصى الشمال، وسانتا ماريادى نييفا، وهى ميناء تجارى صغير فى منطقة الأمازون، انقسامَ بيرو إلى ثقافتين منفصلتين ومتمايزتين. بنائياً تعتبر هذه هى أكثر روايات يوسا تعقيداً ومتاهية؛ حيث تروى خمس روايات منفصلة بالتبادل عبر الأقسام الأربعة الرئيسية فى العمل والخاتمة. ويسهم كل من انفجار التسلسل الزمنى وتشظى عملية تفكير الشخصيات والالتقاء مصادفة بين الحلقات فى تشكيل صورة لواقع أسطورى وفوق مادى تقريباً. وفى سيطرة جامحة على هذه الكانافا الشاسعة للمادة الروائية يضفر بارجاس يوسا خمس قصص للإحباط والهزيمة المطلقة فى بيئات بلغت درجة تصلبها درجة عدوانيتها نفسها. فوشيا المهرب المشاكس اليابانى البيرونى الذى ينهى أيامه فى مستعمرة جذام، أنسليمو الغامض الذى يبنى أول ماخور فى أطراف بيورا يغوى أنتونيتا العمياء الخرساء ويجبرها على الحياة فى البيت الأخضر نفسه، ثم يعمل موسيقيا فى الماخور الثانى المبنى على رماد الأول بواسطة ابنته الطبيعية تشونجا. بعثة راهبات سانتا ماريا دى نييفا لتمدين وتعليم فتيات أجورونا الهنديات، ومن ضمنهن بونيفيشيا. جم، الزعيم الإجوروني الذى يعذب بفظاعة بسبب معارضته لاستغلال شعبه من قبل الرعاة الجشعين، وأخيراً «الذين لا يقهرون» Invincables عصابة مشاكسة من الشبان الأشداء من حوارى المانجاشريا. ويلمس البيت الأخضر نفسه حياة عدة شخصيات مهمة فى الرواية، ويمثل تبعًا لبعض النقاد رمزاً قوياً للغزو الأسبانى والدور الاستعمارى ولتدمير الحضارة الهندية المزدهرة

وتحل سكانها. في مقالة بارجاس يوسا في بداية الأحداث يصنِّع الروائي، بدراية، الطبيعة الأساسية للحضارة البيروفية في كلمات ستنطبق بشكل جيد على أحد الموضوعات الأساسية. في «البيت الأخضر» حضارتان، واحدة غربية وحديثة والأخرى بدائية وقديمة، تتعايشان بشكل سيئ منفصلتين إحداهما عن الأخرى بسبب الاستغلال والتمييز الذي تمارسه الأولى على الثانية» في روايته التالية «حوار في الكاتدرائية» ١٩٦٩، يصور بارجاس يوسا الجو الاجتماعي والسياسي في بيرو في أثناء حكم مانويل أودريا ٤٨ – ١٩٥٦ ، وهي ديكتاتورية فاسدة عاش أثناءها الكاتب كطالب جامعي في ليما.

ومرة أخرى يمثل العنف والعار والمخادعة والخوف الموتيفات المركزية في هذه الرواية المقلقة التي تدور أساسًا في ليما، لكن مع وجود عدة حلقات تجري في مناطق أخرى من البلد من القطاعات الساحلية وحتى الإنديز. «الكاتدرائية» هو مقهى وبار في العاصمة، مكان تجمع مشهور للكلام والنقاش والتفكير. ويمثل الحوار بين الصحفي سانتياجو زافالا وسائق أبيه السابق أمبروزيو باردو مجرد الإطار أو نقطة المرجعية للحوارات الأكثر أهمية التي تمثل قطعًا مدسوسة في الرواية. تُسْتَدْعَى هذه الحوارات بواسطة ذكريات الشخصيتين وتدمج أشخاص الماضي وأحداث المعاد بناؤه في أثناء فترة أودريا في الخدمة، فتظهر الصورة القذرة للحياة البيرونية من منظور تاريخي ساخر بينما يستحضر الرجلان حلقات الغش والفساد التي كان أبواهما شاهدين عليها.

حتى عام ١٩٧٢، حين صدرت رواية «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة»، كانت الفكاهة غائبة بشكل واضح في روايات بارجاس. فقد أصر لوقت طويل على اعتقاده في أن الفكاهة والأدب لا يتفقان. لم يثق بالفكاهة كأداة لرسم الواقع وانطلق في كتابة «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة»، في الأصل، بالمزاج الجاد تمامًا الذي اتصفت به رواياته الثلاث السابقة، لكنه سرعان ما أدرك أن الحكاية ذاتها الكاشفة لجهود كابتن

بانتوخا الشاقة من أجل تنظيم خدمة ستقوم بتزويد حامية عسكرية فى الأمازون بالعاهرات، يمكن أن تقال بشكل أكثر تأثيراً لو رويت بأسلوب ضاحك، بل إن الفكاهة كانت ضرورية تماماً كى يصبح العمل مقنعاً. فخلف التصوير المضحك لتفانى بانتوخا ومثابرته مع طبقة الموظفين العسكرية والتوثيق عديم القيمة والروتين الذى يقف فى تناقض ساخر مع طبيعة المهمة، تكمن الصورة المنفرة للكفاءة البيروقراطية حين تتوحش، للمثابرة المؤسساتية التى تزيغ العقل وتحرف الواقع، للتخصص الزائد الذى يؤدى بالبشر إلى التضحية بكل شىء من أجل تحقيق مهمتهم الضئيلة.

فى «العمة جوليا والسيناريست» (١٩٧٧) تُسْرَدُ قصتان فى فصول الرواية بالتبادل وتتبع كلتا القصتين من تجارب حياتية لبارجاس يوسا؛ لكنها تصبح أدباً، لا لأن الراوى غير الواقع، بل لأنه ركب واقعاً مختلفاً على الواقع الملحوظ. تخيل واقعاً جديداً مبنياً على أساس الواقع القديم. تمثل العمة جوليا والسيناريست بارجاس يوسا فى أقصى جهوده حذقاً وإثارة. فقصة تحكى غزل وزواج بارجوتيا لعمته بالنسب جوليا، عندما كان فى الثامنة عشرة فقط من عمره وكانت هى أكبر باثنى عشر عاماً، وأخرى تتناول كاتب سيناريو إذاعياً، بدرو كاماشو، يكتب العديد من النصوص المختلفة ومسكون بالعديد من الشخصيات المتباينة حتى إنه يجد صعوبة فى الاحتفاظ بها فى تسلسلها، ويصل به الحال إلى إدخال كل أنواع الأخطاء والتناقضات فى القصص، مما يزعج ويدهش مستمعى الإذاعة . إن العمة جوليا والسيناريست رواية عن الكتابة، عن فعل الكتابة، عن الكتابة فى الكتابة، حيث يشخص بارجوتياس كطالب معين للعمل جزءاً من الوقت فى محطة راديو ويقوم بوضع الأخبار مع بعضها، بينما زميله فى العمل هو بدرو كاماشو الذى يصبح مستغرقاً للغاية فى صنائع يديه حتى إنه فى نقطة ما يتخذ دوراً ويتقمص شكل إحدى شخصياته. إن تجاور هذين السردين المتوازيين، أحدهما المسلسلات الميلودرامية نفسها وشخصية كاماشو الغريبة، والآخر القصة الميلودرامية بنفس الدرجة لمغامرة بارجويتاس العاطفية الشابة. هذا التجاور ينتج تصميماً قصصيا به طباق مذهل ، ويحبل بمضمون نفسى عميق على قدر ما يحمله من تسليه.

يوجد أيضًا الواقع المحول إلى خيال أدبى فى روايتى حرب نهاية العالم ١٩٨٤ والحياة الحقيقية لأليخاندرو مایاتا ١٩٨٦ لكنه تحويل لنوع مختلف من الواقع. واقع تاريخى لم يشارك فيه بارجاس يوسا بشكل مباشر أو بخبرته الشخصية، لكنه شارك فيه عقليا وعاطفيا عبر قوة قراءته الخاصة. بسخرية إعادة النظر التاريخية تروى «حرب نهاية العالم» قصة تمرد عام ١٨٩٦ ضد جمهورية البرازيل التى اكتسبت استقلالها عن البرتغال قبلها بعدة سنوات فقط. رأس التمرد فى شمال شرق باهيا أنطونيو كونسيلرو وتم إخماد التمرد أخيرًا بعد أربع حملات عسكرية دموية. وكما يرى بارجاس يوسا بيرو مقسمة إلى ثقافتين، فإنه يتلقى أيضًا هذا التمرد كصدام بين البرازيل المستغربة (المتحضرة) والممثلة فى القوات العسكرية والسلطات الرسمية وبين الشعب البدائى للمناطق النائية. والأسوأ أن التماس الوحيد بين هاتين الثقافتين - ويا للسخرية - هو مواجهة عسكرية.

فى الحياة الحقيقية لأليخاندرو مایاتا يحاول القارئ إعادة بناء الماضى من خلال مشاركين فى ذلك الماضى وشهود عليه، لكن ما ينتج هو خيال أدبى غائم وغامض داخل خيال أدبى آخر يحصى أحداث الماضى فى توافق مع الرؤى والمصالح الفردية. فى هذه الحالة يصبح الواقع خيالاً أدبيا، ليس فقط لأن الراوى حوله إلى خيال أدبى؛ لكن أيضًا لأن أفعال التذكر مشوهة للغاية أو كذوبة عن عمد حتى إنها هى نفسها تصبح خيالاً أدبيا. تحاول الرواية أن تجمع القطع المتناثرة لقصة التمرد الفاشل فى الإنديز البيرونية عام ١٩٥٨ الذى قاده اليسارى أليخاندرو مایاتا. تظهر طبيعة تناول بارجاس يوسا الأدبى للعصيان المسلح بوضوح فى العنوان الإسبانى **Historia de Alejandro mayata** ؛ لأن كلمة **Historia** تعنى كلا من تاريخ وقصة. لكن الترجمة الإنجليزية History تفشل فى طرح التفاعل الساخر، بين الحقيقة واللا حقيقة؛ المهم جدًا لتطور الرواية. لا يضاهى طلاقة بارجاس يوسا فى الأدب إلا مفاجآته، فنحن لا نعرف أبدًا ماذا نتوقع بعد من قلم الكاتب، وهذه نقطة يؤيدها أحدث كتبه «فى مدح زوجة الأب» والتى أعلن عنها ناشره كرائعة إيروتيكية ستصدر فى خريف ١٩٩٠. أما صدور « من قتل بالمينو موليرو » فى عام ١٩٨٧ فقد دعا القارئ كما يبدو إلى رواية بوليسية، للأدب

الشائع، لرحلة أدبية لكنها تافهة. لقد حصل القارئ بالفعل على رواية بوليسية، فبالتأكيد حقق الملازم أول سيلفا ومساعده لويتا في جريمة قتل محيرة هي المقتل السادي لطالب طيران. لكن الرواية بها ما هو أكثر من ذلك، دراسة مكثفة للعلاقات الإنسانية في أكثر المستويات أساسية، وأهم من هذا دراسة النظام الطبقي الاجتماعي وآثاره الخبيثة على هذه العلاقات الإنسانية. موضوع التثاقف الذي يعالجه بارجاس يوسا بشكل عابر في بعض الروايات يصبح اهتمامًا مركزيًا لرواية «الراوي (١٩٨٨)» أحد أكثر أعمال الكاتب إثارة للمشاكل من حيث مضامينها الثقافية والاجتماعية. الرواية رحلة إلى الماضي، إلى حضارة الماشيجو ينجاس في أعماق أدغال الأمازون، حيث لا تتماشى الممارسات والطقوس الدينية القبلية مع الإنسان المستغرب، كما يجهل هو من ناحية أخرى بل ولا يتحمل ثقافته القديمة. السؤال هو: إذا ما كان الإنسان المتحضر يحمل مسئولية فرض ثقافته ومنظومة قيمه على ثقافات أقل تقدمًا. في «الراوي» يغامر طالب جامعة بيروني يهودي من ناحية الأب بمهمة في أغلبها أسطورية إلى هذا العالم المجهول، ولا يتعلم فقط أخلاقه ويتعاطف مع أسلوب حياته البدائي ، بل يتقمص تمامًا هؤلاء السكان المحليين الذين يقبلونه واحدًا منهم ، بل وحتى يجعلونه راويهم المبجل. يحاول أدب بارجاس يوسا تكوين إجابة عن سؤال. ماذا يحدث عندما يوضع عالمان مختلفان ومنفصلان في مواجهة؟ ، فبيرو عند بارجاس يوسا ليست موضوعًا واحدًا متناغمًا ولا حتى في إطار الاشتراك في الحدود القومية، وتصادم الحضارات والثقافات أمر يصعب استيعابه كما أنه مأساوي التبعات. إن إعادة تنظيم الكاتب للبنى الزمنية والمكانية التي تسم العديد من أعماله، نادرًا ما تكون غارة غير مبررة على الواقع التجريبي بقدر ما تمثل أسلوبًا متمكنًا يستخدم ليحرض على عملية تحويل الواقع إلى رؤية أدبية خيالية للواقع. هذا التحويل هو لب فن بارجاس يوسا وانتصاره الأعظم.

المحرر

مايرون إليتشتبلو

دعوة لأدب بورخس

كنت معجبًا بجان بول سارتر عندما كنت طالبًا، واعتقدت بشدة فى نظريته القائلة بأن التزام الكاتب هو التزام تجاه زمنه ومجتمعه الذى يعيش فيه، إن الكلمات أفعال، وإنه يمكن للإنسان من خلال الكتابة أن يؤثر فى التاريخ. الآن تبدو هذه الأفكار ساذجة، وربما حتى باعثة على التثاؤب؛ فنحن نعيش فى عصر من التشكك الواثق فى قوة الأدب كما فى قوة التاريخ. لكن فى الخمسينيات كانت فكرة أن العالم يمكن أن يتغير للأحسن وأن الأدب يجب أن يساهم فى هذا المجهود قد فتنت العديد منا كفكرة مثيرة ومقنعة. فى هذا الوقت كان تأثير بورخس[1] قد بدأ يصبح ملموسًا لأبعد من الدائرة الضيقة لمجلة[2] Sur ومعجبيه الأرجنتينيين. ففى عدد من المدن الأمريكية اللاتينية وبين جماعات المهتمين بالأدب كان الأتباع المتحمسون يتقاتلون على أندر نسخ من كتبه كما لو كانت كنوزًا، وحفظوا عن ظهر قلب كل هذه القوائم العشوائية الخيالية أو الكتالوجات التى ترصع صفحات بورخس، مثل تلك الجميلة بشكل خاص من مجموعة الألف[3] ونهلوا ليس فقط من متاهاته ونموره ومراياه وأقنعته وسكاكينه لكن أيضًا من استخدامه المذهل الجديد للصفات والأحوال. وفى ليما كان أول من قابلت من هؤلاء المتحمسين لبورخس هو صديق ومعاصر لى كنت أشاركه كتبى وأحلامى الأدبية.

كان بورخس موضوعًا لا ينضب أبدًا للنقاش. فقد كان بورخس يمثل بشكل تحليلى واضح كل ما علمنى سارتر أن أكره: الفنان الذى ينكمش من العالم حوله ويلجأ لعالم من العقل، المعرفة والخيال، كاتب ينظر باحتقار للسياسة والتاريخ، بل وحتى الواقع، ويعرض تشككه بلا خجل، وازدراءه العنيد لأى شىء لا ينبع من الكتب. المثقف الذى لم يسمح لنفسه فقط أن يتعامل بسخرية مع العقائد والمثالية اليسارية، لكن أيضًا يمد ولعه بتحطيم الأصنام إلى الحد المتطرف المتمثل فى الانضمام للحزب المحافظ، ويبرر بعجرفة قراره بأن يعلن أن الجنتلمان يفضل القضايا الخاسرة.

حاولت أن أبين في مناقشاتنا بكل الخبث السارتري الذي أملكه أن المثقف الذي يكتب ويتحدث ويتصرف كما يفعل بورخس مشارك بشكل ما في المسئولية عن كل أمراض العالم الاجتماعية، وأن قصصه وأشعاره كانت لا تزيد كثيرًا عن «مجرد حلية لفراغ رنان» bibelot dinanite Sonore وأن التاريخ، بحس عدالته المرعب، الذي يستخدمه التقدميون كما يناسبهم: مثل فأس الجلاد أو الورق الموسوم للنصاب أو خفة يد الساحر، سوف يبني له الهجرانات العادلة يومًا ما، لكن المناقشات لا تنتهي وفي الوحدة التامة لحجرتي أو المكتبة. ومثل البيوريتاني المتعصب في رواية «مطر» لسومرست موم، الذي يستسلم لإغراء اللحم الذي يتبرأ منه، كنت أجد تميمة بورخس غير قابلة للمقاومة. وكنت أقرأ قصصه وقصائده ومقالاته في دهشة جلية. بل إن إحساس الزنا الذي كان ينتابني، إذ أخون معلمي سارتر، لم يؤد سوى إلى زيادة بهجتي المنحرفة.

كنت بشكل ما متقلبًا في الانحيازات الأدبية لمراهقتي. في هذه الأيام، وحين أعيد قراءة العديد من الكتاب الذين كانوا في يوم ما نماذج، أجد أنهم لا يأسرونني ثانية، بما فيهم سارتر. لكن العاطفة السرية الخاطئة التي أضمرتها لأعمال بورخس لم تذبل قط، وكانت دائما تجربة إعادة قراءتي له من وقت لآخر – كشخص يمارس طقسًا تجربة سعيدة. مؤخرًا، فحسب، وأنا أعد هذا المقال قرأتُ ثانية كل كتبه واحدًا بعد الآخَر، وذهلت مرة أخرى تمامًا كما فعلت في المرة الأولى أمام أناقة ومباشرة نثره ورقة قصصه وكمال صنعته، أعي تمامًا كيف يمكن للتقديرات الأدبية أن تثبت تعرضها للزوال. لكن في حالة بورخس لا أراه تسرعًا أن أعده أهم شيء حدث للكتابة الخيالية في اللغة الإسبانية في العصور الحديثة وأحد أبرز فناني عصرنا. أعتقد أيضًا أن الدين الذي ندين به نحن الذين نكتب بالإسبانية لبورخس دين عظيم. وهذا يشمل حتى الذي لم يكتب قط – مثلي أنا – قصة من الخيال الصافي، أو لم يشعر قط بأي انجذاب محدد نحو الأشباح أو الغضب الإلهي أو اللامتناهي أو ميتافيزيقا شوبنهاور.

لا يكون الكاتب دائمًا واعيًا بالتأثيرات التي تلقاها، ولأنني أكتب روايات واقعية وقصصًا قصيرة، يختلف عملي بشدة عن عمل بورخس. لكنني أكرر أنني كنت أقرأ

بورخس دائمًا ومنذ اكتشفته بقدر عظيم من التقدير. هذا الانتباه ترك نوعًا ما من العلامة على ما كتبته. رغم أننى لا أستطيع أن أقول فى أى مساحات محددة يوجد هذا التأثير. لقد تأثر العديد من الكتاب فى أمريكا اللاتينية بشدة ببورخس. فتأثيره فى نثر جارسيا ماركيز(٤) مستوعب جيداً. وفى نثر خوليو كورتاثر(٥) أكثر وضوحا؛ لأن وجود بورخس لم يعد فقط فى الأسلوب لكن أيضًا فى نظام تحويل الواقع اليومى إلى فانتازيا صافية. هذه الآلية فى تحويل الواقع الحقيقى إلى واقع تخيلى هو أسلوب بورخس. كما أثر بورخس بشدة فى المكسيكى خوان خوسيه أريولا Juan Jose Arreola (٦)، وهو كاتب فانتازيا جيد جدا.

بالنسبة إلى الكاتب الأمريكى اللاتينى، أعلن بورخس نهاية نوع من عقده النقص التى منعتنا جميعًا بشكل واعٍ من التطرق إلى مواضيع معينة وجعلتنا أسرى نظرة محلية. قبل بورخس بدا أنه ضرب من الطيش أو ضلالة ذاتية لأحدنا أن يلاحق ثقافة عالمية مثلما يمكن لأوروبى أو أمريكى شمالى أن يفعل. لقد فعل ذلك سابقًا بالطبع حفنة من الشعراء الحداثيين الأمريكيين اللاتينيين لكن محاولاتهم حتى فى حالة أكثرهم شهرة روبين داريو(٧) Ruben Dario فاحت بالسخرية أو الغرابة، شىء قريب من رحلة سطحية طائشة قليلاً إلى أرض أجنبية. فى الواقع لقد نسى الكاتب الأمريكى اللاتينى الأمر الذى لم يضعه كتابنا الكلاسيكيون أمثال الإنكا جارسيلاسو(٨) Inca Garcilaso أو سور خوان إنيس دى لاكروث(٩) Sor Juan Ines de Lacruz موضع الشك، حقيقة أنه بحق اللغة والتاريخ كان جزءًا من لحمة وسداة الثقافة الغربية، ليس مجرد شىء سطحى أو مواطن مستعمرة، وإنما جزء شرعى من هذا التقليد، منذ مد الإسبان والبرتغاليون – منذ أربعة قرون ونصف خلت – حدود الثقافة الغربية إلى نصف الكرة الجنوبى.

تحقق ذلك مع بورخس للمرة الثانية. فى الوقت نفسه ثبت أن المشاركة فى هذه الثقافة لم تأخذ شيئًا من تفوق وأصالة الكاتب الأمريكى اللاتينى. القليل من الكتاب الأوروبيين تمثلوا إرث الغرب هذا بشدة كما فعل الشاعر والقاص الأرجنتينى القادم من الأطراف. مَن معاصرى بورخس تعامل بسهولة مماثلة مع الأساطير الإسكندنافية، والشعر الأنجلو ساكسونى والفلسفة الألمانية وأدب العصر الذهبى الإسبانى والشعراء

الإنجليز ودانتي وهومير وأساطير وخرافات الشرق الأقصى والأوسط ، التي ترجمتها أوروبا وقدمتها للعالم؟ لكن ذلك لم يجعل بورخس أوروبيا. أتذكر دهشة تلاميذي في كلية الملكة ماري في جامعة لندن في أثناء الستينيات. كنا نقرأ "خيالات أدبية" Ficciones و«الألف» عندما أخبرتهم أن هناك أمريكيين لاتينيين يتهمون بورخس بأنه صار «متأوربًا»، وأنه لا يزيد كثيرًا عن كاتب إنجليزي. لم يستطيعوا أن يروا لماذا بالنسبة إليم بدا هذا الكاتب – الذي تتضافر في قصصه العديد من البلدان والعصور والمواضيع والإحالات الثقافية – غريبًا مثل التشاتشاتشا التي كانت تمثل ولع ذلك الوقت. لم يكونوا مخطئين. لم يكن بورخس كاتبًا في سجن وراء القضبان الثقيلة لتقاليد محلية كما كان الكتاب الأوروبيون عادة. وقد سهلت حريته هذه رحلاته عبر الفضاء الثقافي الذي تحرك فيه بحرية كاملة. والفضل في ذلك يرجع للغات العديدة التي عرفها. هذه الكوزمو بوليتانية وهذا الشوق لأن يصبح سيدًا لدائرة ثقافية بعيدة المدى إلى هذا الحد، وهذا الإنشاء لماض مؤسس على أساس محلي وأجنبي معًا، كان طريقه لأن يصبح أرجنتينيًا بعمق أمريكي لاتيني.

لكن في حالة بورخس كان انخراطه المكثف في الأدب الأوروبي أيضًا طريقًا لتشكيل جغرافيته الشخصية نفسها، طريقًا لأن يصبح بورخس. عبر اهتماماته الواسعة وشياطينه الخاصة كان ينسج نسيجًا ذا أصالة عظيمة مصنوعا من تركيبات غريبة يقف فيها نثر ستفنسون وألف ليلة وليلة التي ترجمها إنجليز وفرنسيون، كتفًا بكتف مع مشردي جوشو Gauchos(*) مارتين فييرو(١٠) Martin Fierro وشخصيات من الساجا الأيسلندية(**) التي يتعارك فيها بالسكاكين سفاحون ، متخيلون أكثر من كونهم متذكرين من العصور القديمة في بوينس أيرس في معركة تبدو امتدادًا لنزاع تم في العصور الوسطى ونتج عنه موت عالمي لاهوت مسيحيين. أمام الستارة الخلفية لمسرح بورخس تستعرض أغرب الكائنات والأحداث، تمامًا كما تفعل في «الألف» في قبو

(*) Gaucho: السكان المحليون لمنطقة البامباس في جنوب أمريكا كما تطلق أيضا على المشردين . (المترجمة)

(**) Saga: (ساجا) سيرة شمالية خاصة في أيسلندا والنرويج، تروى شعرًا أو نثرًا وتحكي قصة شخصية أو أسرة أسطورية (المترجمة) .

كارلوس أرجنتينو دانيرى. لكن بعكس هذه المرآة الباسيفيكية الصغيرة التى يمكنها أن تكشف عناصر العالم بعشوائية فقط، يضاف فى عمل بورخس كل عنصر وكل كائن إلى الآخر ويصفى عبر زاوية رؤية واحدة ويعطى التعبير اللفظى الذى يمنحه شخصيته المتفردة.

ها هى مساحة أخرى يدين فيها الكاتب الأمريكى اللاتينى لمثال بورخس، ليس فقط لأنه أثبت لنا أن أرجنتينيًا يمكن أن يتحدث بسلطوية عن شكسبير وأن يخلق قصصًا مقنعة لشخصيات أتت من أبردين، لكنه أيضًا ثوّر تقاليد لغته الأدبية. لاحظ أننى قلت «مثال» وليس تأثير. فقد أنزل نثر بورخس؛ نظرًا لأصالته التامة، خرابًا بعدد لا يحصى من معجبيه الذين يصبح استخدام صور معينة أو أفعال أو صفات قام بتأسيسها فى أعمالهم، مجرد محاكاة هزلية. هذه أكثر التأثيرات التى يمكن ملاحظتها بسهولة؛ لأن بورخس كان أحد الكتاب الذين استطاعوا أن يضعوا بصمتهم الشخصية تمامًا على اللغة الإسبانية.

موسيقى الكلمة كانت الأثيرة عنده، وهى واضحة عنده مثلها فى ألمع أعمالنا الكلاسيكية وبالتحديد كيفيدو[11] Quevedo الذى أعجب بورخس وجونجورا Gongora [12] الذى لم يعجبه ؛ فنثر بورخس مميز جدًا للأذن لدرجة أنه كثيرًا ما يغدو استخدام جملة واحدة فى عمل شخص آخر أو حتى استخدام فعل بسيط مثل (حدس) Conjeturare أو Fatigar (يرهق أو يحير) كفعل متعد، إفشاء مميتًا لتأثير بورخس. لقد أثر بورخس تأثيرًا عميقًا فى النثر الأدبى الإسبانى كما أثر قبلة روبين داريو Ruben Dario فى الشعر. الفرق بينهما أن داريو استورد وجلب من فرنسا عددًا من العادات الكلامية والموضوعات التى عالجها فى عمله وبأسلوبه الخاص نفسه. وقد عبر هذا بشكل ما عن مشاعر، وفى بعض الأحيان عن عجرفة، حقبة كاملة أو وسط اجتماعى ؛ ولهذا يمكن أن يستخدم العديد أساليبه دون أن يفقد متبعوه أصواتهم الفردية.

كانت ثورة بورخس شخصية. مثلته هو وحده وارتبطت فقط بطريقة غامضة وملتفة بالإطار الذى تكون فيه والذى ساعد بدوره بشكل حاسم على تكوينه – أى مجلة «جنوب Sur» – ولهذا يصبح أسلوب بورخس فى يد أى شخص آخر كاريكاتيرا، لكن هذا

بالتـأكيد لا يقلل من أهميته أو يقلل، ولو بدرجـة مـا، من شـأن المتعة الضـخمـة التى يمنحـها نثره الذى يمكن تنوقه كلمة كلمة كحلوى. الشىء الثورى فى نثر بورخس أنه يحتوى على العديد من الأفكار بقدر الكلمات تقريبًا. لأن دقته واختصاره مطلقان. وبينمـا لا تعتبـر هذه الموهبـة نادرة فى الأدب الإنجليزى والفرنسى فـإن سوابقـهـا فى الأدب الإسبـانى قليلة. تقرأ مـارتا بيـذارو - وهى إحـدى شـخـصيـات قـصـة بورخس «المبـارزة» - لوجـونس[١٣] Lugones وأورتيـجـا أى كـاسـيت Ortega y Caset[١٤] وهذا يؤكد شكها فى أن اللغة التى ولدت بها كانت أقل كفاءة فى التعبير عن العقل والعاطفة منها فى الاستعراض اللفظى. بعيداً عن المزاح، وإذا مـحـونا مـا قالته عن العواطف، فهناك بعض من الحقيقة فى ملحوظتها.

اللغة الإسبانية مثل الإيطالية والبرتغالية والقطلانية لغة مطنبة وسخية ومتوهجة بمدى عاطفى، رائع. لكنها ولهذه الأسباب نفسها غير دقيقة مفهوميًا. فمثل عمل أعظم كتاب نثرنا، بدءًا بسرفانتس، كمثل عرض متألق للألعاب النارية تعبر فيه كل فكرة مسبوقة ومحاطة ببلاط مترفع من الخدم والحاشية والوصفاء وظيفتهم تزيينية خالصة. فللون والحرارة والموسيقى فى نثرنا أهمية الكلمات نفسها بل وحتى أهمية أكبر منها فى بعض الحالات، فمثلاً عند ليزاما ليما Lizama Lima[١٥] أو فال إينكلان Valle In-clan[١٦]. ليس هناك اعتراض على هذه الزيادات البلاغية، الإسبانية بامتياز، فهى تعبر عن طبيعة عميقة لشعب وطريقة فى الوجود حيث يطغى العاطفى والملموس على العقلانى والمجرد. لهذا فإن فال إينكلان Valle Inclan والفونسو ريس[١٧] Alfonso Reyes وأليخو كاربنتر[١٨] Alejo Carpenter وكاميلو خوسيه ثيلا Camilo Jose Cela[١٩] إذا ذكرنا أربعة كتاب نثر، رائعين ومطنبين لهذا الحد فى كتابتهم. فإن ذلك لا يجعل نثرهم أقل مهارة أو أكثر سطحية من نثر فاليرى Valery أو ت.س إليوت T.S Eliot فهم ببساطة مختلفون تمامًا، كما يختلف الأمريكيون اللاتينيون عن الإنجليز والفرنسيين. فصياغة الأفكار والإمساك بها يتم بشكل أكثر تأثيرًا عندما تتجسد بالعواطف والأحاسيس أو تدمج بشكل ما فى واقع ملموس فى الحياة، أكثر بكثير منها فى سياق منطقى. وربما لهذا لدينا هذا الأدب الغنى وهذه الندرة فى الفلاسفة.

فعندما يشرع المفكرون الأمريكو لاتينيون ليكتبوا فلسفة عادة ما يكتبون أدبًا. يصدق هذا على ألمع مفكر فى اللغة الإسبانية فى العصور الحديثة أورتيجا أى جاسيت Ortega y Gasset الذى يمثل أولاً وقبل أى شىء آخر نموذجًا أدبيًا. فالفلسفة تأتينا عبر الأدب؛ لأنه من الصعب على شخص فى ثقافتنا أن يفصل الأفكار عن كل الباقى اللحم واللون والإحساس. بورخس كان استثناءً نادرًا فى اعتبار الأفكار مهمة إلى هذا الحد لدرجة إقصاء كل الباقى وإعادة ربطه فى مستوى تالٍ. عبقرية الكاتب الإسبانى ازدهرت دائمًا عبر البلاغة الزائدة التى تعبر عن عنصر أساسى فى طبيعتنا وثقافتنا. إذا فكرت فى كتابنا العظام فجميعهم بلغاء عظماء. فكر فى بابلو نيرودا (على سبيل المثال). شاعر عظيم. إنها الوفرة، الغزارة، الإبداع يظهر كظاهرة طبيعية، نوع من الرشح من الطبيعة أكثر من كونه تمرينًا عقلانيا.

مرة ثانية، يعتبر نثر بورخس شاذًا وفقًا لهذا التقليد، فعبر اختياره للتوفير الأكثر تزمتًا يعصى الميل الطبيعى للغة الإسبانية نحو التزيد. إن القول بأن اللغة الإسبانية أصبحت ذكية مع بورخس يبدو مهينًا لكتاب اللغة الآخرين، لكنه ليس كذلك. ما أحاول أن أقوله عن الإطناب الذى وصفته حالاً هو أنه يوجد دائمًا مستوى منطقى ومفهوم فى أعمال بورخس يتبعه كل ما عداه. فعالمه عالم الأفكار الواضحة النقية لكن فى الوقت نفسه غير العادية التى حينما لا تكون مربوطة بمستوى أدبى يتم التعبير عنها فى كلمات عظيمة المباشرة والتحفظ. «ليس هناك متعة أكثر إحكامًا من متعة الفكر وقد سلمنا أنفسنا له»، يقول الراوى فى «الخالد» وفى كلمات تعطى صورة ممتازة عن بورخس. هذه القصة هى مجاز عن عالمه الأدبى؛ ففيه يلتهم العقلانى دائمًا ويدمر الفيزيقى البحت، ففى صياغته لأسلوب من هذا النوع الذى عكس بصدق شديد أذواقه وخلفياته، صنع بورخس تجديدًا جذريا فى التقليد الأسلوبى الإسبانى، إذ برهن على أن اللغة التى كان متشددًا تجاهها مثل شخصية مارتا بيزارو، كانت تحمل إمكانيات أكثر مرونة وثراءً بكثير عما بدا أن التقليد يظهرها عليه، عبر تقنيته وعقلنته وتلوينه لها بهذا الطابع الشخصى. ففى حالة ما إذا حاول كاتب من مقاس بورخس فإن الإسبانية تستطيع أن تصبح شفافة ومنطقية مثل الفرنسية ومباشرة ومليئة بالظلال كالإنجليزية.

ليس هناك عمل آخر في لغتنا مثل عمل بورخس ليعلمنا أنه بالنظر إلى الإسبانية الأدبية هناك دائمًا المزيد ليتم فعله وأنه ليس هناك ما هو نهائى أو ثابت.

أكثر كتابنا عقلانية وتجريداً كان فى الوقت نفسه راوى قصص فاتن. فالمرء يقرأ معظم حكايا بورخس بفضول تنويمى يحتفظ به دائمًا لقراءة الأدب البوليسى: جنس كان يبذره فى الوقت نفسه الذى يحقنه فيه بالميتافيزيقا. لكن موقفه من الرواية كان موقف احتقار. يمكن التنبؤ بأن ميول الرواية الواقعية قد أزعجته؛ لأنه باستثناء هنرى جيمس وعدد قليل من المتمردين اللامعين الآخرين، فالرواية جنس يقاوم ربطه بما هو تكهنى وفنى بشكل خالص وهكذا يحكم عليها بالنويان فى المجموع الإجمالى للخبرات الإنسانية: الأفكار والغرائز، الفرد والمجتمع، الواقع والخيال. فقد وجد بورخس نقص الرواية الوراثى واعتمادها على الطمى البشرى أمراً غير محتمل. لهذا كتب فى عام ١٩٤١ فى مقدمة «حديقة الممرات المتشعبة The garden of Forking Paths»: «إن عادة كتابة كتب طويلة، وبسط فكرة، يمكن التعبير عنها تمامًا فى وقت يستغرق عدة شهور، على خمسمائة صفحة، هى تبذير مرهق وشاق». الملحوظة تعتبر أن كل كتاب هو حوار عقلانى وشرح لنظرية كأن ذلك أمر مسلم به. لو كان هذا حقيقيًا لأصبحت تفاصيل أى عمل أدبى لا تزيد عن ملابس زائدة لحفنة من المفاهيم، التى يمكن عزلها وبناؤها مثل اللؤلؤة التى تعشش فى المحارة. هل يمكن أن يتم اختزال دون كيخوت وموبى ديك وبيت فى بارما والشياطين إلى فكرة أو اثنتين؟ مقولة بورخس لا تصلح كتعريف للرواية لكنها تكشف لنا ببلاغة أن الاهتمام المركزى لأدبه هو الحدس والتكهن والنظرية.

هناك أيضًا مسافة عقلانية من الواقع بورخيسية جداً عند سيرفانتس. لكن عند سيرفانتس بجانب الأفكار هناك دائمًا لحم، تجربة حية تتكاثر ويعاد اختراعها. وهذا غير موجود عند بورخس. فعالم بورخس الأدبى أكثر تجريداً وعقلانية بكثير عنه عند سرفانتس. لهذا احتقر بورخس الرواية كجنس أدبى؛ لأنه من المستحيل أن تفصل الرواية عن التجربة الحية، والتى أعنى بها النقص البشرى. ففى الرواية لا يمكنك أن تكون كاملاً فقط، ينبغى أن تكون ناقصًا أيضًا. إن النقص وهو شىء أساسى فى الرواية أمر غير فنى تبعًا لبورخس وبناء عليه فهو غير مقبول. لهذا كتب كثيراً جداً ضد الرواية ودائمًا ما وصفها بأنها جنس أدبى ضئيل الأهمية.

بفضل اختصارها وانضغاطها كانت القصة القصيرة هى أكثر الأجناس الأدبية ملاءمة للمواضيع التى حثت بورخس على الكتابة. وبفضل تمكنه من الصنعة والوقت والهوية والأحلام والألعاب وطبيعة الواقع والازدواج والخلود فقدت كل تلك الأمور غموضها وتعويقها واضطلعت بالسحر والدراما. هذه الانشغالات تبدو قصصًا جاهزة تهتم عادة بلون محلى، ودائمًا ما تبدأ بذكاء تفاصيل وهوامش دقيقة وواقعية بشكل كامل. حتى أنه فى نقطة ما يمكنه أن يوجهها بشكل غير مدرك أو حتى فج نحو الخيال أو يجعلها تختفى فى تكهن فلسفى أو ثيولوجى. فالحقائق فى هذه القصص ليست مهمة على الإطلاق أو أصيلة تمامًا بينما النظريات التى تشرحها والتأويلات التى تثيرها هى كذلك دائمًا. فبالنسبة إلى بورخس كما بالنسبة إلى الشخصية الشبحية فى «يوتوبيا الرجل المتعب» الحقائق هى مجرد نقاط للانطلاق من أجل الاختراع والتفكير؛ فالواقع والخيال يحدث بينهما امتزاج أكثر من عدمه عادة من خلال الأسلوب والسهولة التى يتحرك بها الراوى من أحدهما للآخر، عارضًا معرفة موسوعية ساخرة مدمرة وتشكك ضمنى يراجع باستمرار أى تساهل غير ملائم. رأيت بورخس مرات قليلة؛ المرة الأولى كانت فى باريس عندما كنت صحفيًا. ذهبت لمقابلته وتأثرت بشدة حتى إننى لم أستطع الكلام، أذكر أن أحد الأسئلة التى وجهتها له كانت «كيف ترى السياسة؟» فأعطانى إجابة أتذكرها دائمًا. أخبرنى أنها إحدى أشكال الضجر Una de las Formas del tedio. فى البداية كان رجلاً دمثًا وخجولاً جداً، لكن شخصيته تغيرت عندما أصبح مشهورًا. لقد بنى شخصية عامة، مختلفة تمامًا عما كان من قبل. وكان يكرر دائمًا النكت نفسها. وضع ملحوظات مستفزة؛ كى يصدم الرجعيين epater le bourgeois،[٢٠] لكن بالرغم من الملحوظات التى بدت أحيانًا متعجرفة، فقد كان أحد الكتاب المتواضعين الحقيقيين الذين قابلت. متواضعًا عن إنجازاته ككاتب وعن عبقريته. لم يصدق أنه كان عبقريًا. حتى الخمسينيات من عمره كان رجلاً غير معروف فى بلده. فقط حينما اكتشفته فرنسا وباقى العالم أصبح مشهورًا فى الأرجنتين وباقى أمريكا اللاتينية وتغيرت حياته تمامًا.

إن كمية الدماء والعنف التى يمكن أن تجدها عند كاتب حساس مثل بورخس ورجل دمث ودقيق كما كان؛ خاصة بسبب عماه المتزايد الذى جعله لا يزيد، إلا قليلاً،

عن كونه شخصا عاجزا، لهي أمر مذهل. ولكنها لا يجب أن تكون كذلك، فالكتابة نشاط تعويضي والأدب يحتشد في حالات كهذه. إن صفحات بورخس تعج بالسكاكين والجرائم ومشاهد التعذيب، لكن القسوة تبقى على مسافة بحسه الساخر المرهف والعقلانية الهادئة لنثره التي لا تقع أبداً في الحسية أو العاطفية الخالصة. وهذا يضفي خاصية تمثالية على الرعب الفيزيقي، معطية إياه طبيعة عمل فني مبني في عالم غير واقعي.

كان بورخس أيضاً مفتوناً بالميثولوجيا وقالب سفاح الحوارى الخارجية لبوينس ايريس والمقاتل بالسكين من الأرچنتين الريفية. هؤلاء الرجال بجسدانيتهم المحضة وبراءتهم الحيوانية وغرائزهم المطلقة العنان كانوا الوجه النقيض التام له. لكنه أسكن عدداً من قصصه بهم، سابغًا عليهم كبرياءً بورخيسيًا معينًا، ما يمكن أن نسميه خاصية جمالية وعقلانية. من الواضح أن هؤلاء السفاحين، مقاتلي السكاكين والقتلة المتوحشين الذين اخترعهم هم أدبيين وحقيقيين مثلهم مثل شخصياته المصنوعة من الخيال الخالص. يمكن للأشخاص سالفي الذكر أن يرتدوا البونشو(*) أو يتحدثوا بطريقة تقلد لغة السفاحين القدماء أو السكان المحليين Gaucho القادمين من الداخل. لكن ذلك لا يجعل منهم أكثر واقعية من المهرطقين والسحرة والخالدين والدارسين الذين يسكنون قصصه، لا اليوم ولا في الماضي البعيد والقادمين من كل ركن من أركان المعمورة. كلهم لهم أصولهم لكنها ليست من الحياة بل من الأدب. كلهم، في المقام الأول والأهم، أفكار تجسدت لحماً بشكل سحري بفضل غزل الكلمات الخبير الذي يقوم به ساحر أدبي عظيم.

كل واحدة من قصص بورخس هي جوهرة فنية وبعضها مثل «طلون، إكبار أوربيس، ترسيس» و«الخرائب الدائرية»، و«الثيولوجيون» و«الألف» هي روائع في نوعها الأدبي. إن براعة موضوعاته وعدم توقعها يقابلها إحساس شديد بالنسبة إلى بنية. وكمقتصد موسوس لا يسمح بورخس بكلمة أو شظية معلومة زائدة، ومع ذلك وكضريبة على عدم فطنة القارئ، تهمل بعض التفاصيل. هذا الاقتصاد في الكلمات ربما يذكر البعض بهيمنجواي الذي كان كاتبًا رصينًا ومتقشفًا. لكن الاختلافات بينهما ضخمة؛

(*) بونشو Poncho: عباءة مثل ملاءة بفتحة في المنتصف.

هيمنجواى لم يكن مثقفًا وبدا كما لو كان يحتقر المثقفين، عالمه عالم حقائق، أفعال، كائنات حية، أشياء أكثر أهمية بكثير من الأفكار. كان واقعيًا وهو شيء لم يكنه بورخس. إن رمز الخلفية لإحدى قصص هيمنجواى هى حلبه مصارعة أما بالنسبة إلى بورخس فهى مكتبة. من ناحية أخرى أعتقد أن نابكوف كان كاتبًا قريبًا جدا من بورخس. كانت لديه الثقافة الأدبية نفسها، يتحرك بسهولة عظيمة بين اللغات والعادات المختلفة، ولديه معالجة لغوية للأدب - الأدب كلعبة عقلية، من خلالها تستطيع الحقائق أن تظهر بالطبع. لكن الواضح هو أن اللعبة بالنسبة إلى نابكوف كانت فقط تمرينًا خاليًا من المادة الأخلاقية. إن الغرابة هى عنصر لا يمكن الاستغناء عنه فى قصص بورخس. الأحداث تحدث مبعدة فى المكان والزمان، والإبعاد يمنحها فتنة مضافة، فيما عدا ذلك فإنها تحدث فى الحارات الخارجية الأسطورية لبوينس أيريس العصر القديم، فى تعليقه على أحد شخصياته يقول بورخس «كان الرجل تركيًا وقد جعلته إيطاليًا حتى أستطيع أن أسبر أغواره بشكل أسهل» فى الواقع لقد فعل بورخس العكس عادة. فكلما ازداد ابتعاد شخصياته فى الزمان أو المكان عنه وعن قرائه كلما استطاع التلاعب بهم بشكل أفضل ناسبًا إليهم هذه الصفات الإعجازية الممنوحة لهم، أو جاعلاً تجاربهم - غير الممكنة عادة - أكثر إقناعًا.

لكن ذلك لا يعنى أن غرابة بورخس ولونه المحلى لهما صلة قرابة بالغرابة واللون المحلى لكتاب إقليميين مثل ريكاردو جويرلادس Ricardo Guiraldes وثيرو ألجريا Ciro Alegria. فالغرابة فى أعمالهم تلقائية وتنبع من رؤية إقليمية محدودة للريف وعاداته التى يطابقها الكاتب الإقليمى مع العالم. عند بورخس الغرابة هى ذريعة، يستخدمها بموافقة أو تجاهل القارئ ليفلت بسرعة وبشكل غير محسوس خارج العالم الواقعى وإلى حالة من اللاواقعية التى يعتقد بورخس متفقًا فى ذلك مع بطل «المعجزة السرية» أنها مطلب مبدئى للفن.

إن المكمل الذى لا ينفصم عن الغرابة فى قصصه هو المعرفة الواسعة، هذه القطع من المعرفة المتخصصة، الأدبية غالبًا، لكنها أيضًا فيلولوجية وتاريخية وفلسفية ولاهوتية. هذه المعرفة التى تصل لآخر حدود المعرفة المقروءة لكنها لا تتخطاها أبدًا،

تزدهى بحرية تامة. لكن الغرض منها ليس استعراض معرفة بورخس الواسعة بالثقافات المختلفة بل هى عنصر مفتاحى لاستراتيجيته الإبداعية التى تهدف إلى صبغ قصصه بحيوية معينة، أن تخلع عليها جوًا خاصًا بها تمامًا؛ بكلمات أخرى فإن تعليم بورخس، باستخدامه للأجواء والشخصيات الغريبة، يحقق وظيفة أدبية محضة بجدلها للمعرفة، وجعلها أحيانًا تزيينية وأخرى رمزية، تخضعها للمهمة التى يتناولها. بهذه الطريقة تفقد لاهوتيته وفلسفته ولغوياته.. إلخ صفاتها الأصلية وتتخذ صفة الخيال وتصبح جزءًا لا يتجزأ من الخيال الأدبى وتتحول إلى أدب. «أنا متعفن بالأدب» هكذا اعترف بورخس ذات مرة فى لقاء. هكذا كان عالمه الأدبى. إنه أحد أكثر العوالم «أدبية» اخترعها أى كاتب على الإطلاق. تحتشد فيها ذاهبة وآتية، ومدمرة المرة تلو المرة وبحيوية شديدة، العوالم والشخصيات والأساطير التى صاغها كتاب آخرون عبر سنين. حتى إنها بشكل ما تزحف على العالم الموضوعى الذى يمثل السياق المعتاد لأى عمل أدبى. إن نقطة المرجعية فى أدب بورخس هى الأدب نفسه. «حدث لى القليل فى حياتى لكننى قرأت الكثير» هكذا كتب بورخس متبرمًا فى ملحقه عن «أحلام النمور». «أو حدث القليل الأكثر إثارة للتذكر من فلسفة شوبنهاور أو موسيقى كلمة «إنجلترا» لا يجب أن يؤخذ هذا الكلام بحرفية زائدة، لأن حياة أى إنسان، مهما تكن خالية من الأحداث تحتوى على ثراء وغموض أكثر من أعمق قصيدة أو أعقد عملية عقلية. لكن التعليق يكشف حقيقة ماكرة عن طبيعة فن بورخس، الذى ينتج عن هضم العالم الأدبى ووضع خاتم شخصى عليه أكثر من أى كاتب آخر حديث.

إن حكاياته المختصرة مليئة بالأصداء ومفاتيح الألغاز التى تمتد عبر نقاط الجهات الأساسية الأربع للجغرافيا الأدبية. لهذا السبب فنحن مدينون بلا شك لحماسة ممارسى النقد الأدبى الكاشف الذين لا يكلون فى محاولاتهم لتتبع مصادر بورخس اللانهائيّة وتعريفها. وهو عمل شاق أيضًا ولا يرتكب أخطاء والأكثر من ذلك أنه بلا معنى، فالذى يمنح العظمة والأصالة لقصص بورخس ليس المواد التى يستخدمها بل ما يحول هذه المواد إليه. عالم متخيل صغير ومأهول بالنمور والقراء المتعلمين تعليمًا عاليًا ومليئًا بالعنف والطوائف الغريبة وأفعال الجبن والبطولة التى لا تقبل التسوية وتحتل فيه

اللغة والخيال مكان الواقع الموضوعي، وتجب كل مهمة عقلية لفهم الخيالات كل شكل آخر للخيال الإنساني.

إنه عالم الخيال. وذلك فقط بمعنى احتوائه على كائنات خارقة للطبيعة وأحداث غير طبيعية، وليس بمعنى أنه عالم غير مسئول؛ لعبة منفصلة عن التاريخ وحتى عن البشرية. هناك الكثير من المراوغة عند بورخس وهو يعبر عن شك أكثر مما يعبر عن يقين تجاه الأسئلة الأساسية للحياة والموت والمصير الإنساني والما بعد. لكن عالمه ليس عالمًا منفصلاً عن الحياة أو عن التجربة اليومية أو بلا جذور في المجتمع. إن عالم بورخس يعتمد على الطبيعة المتغيرة للوجود، هذا المأزق المشترك للنوع الإنساني، كأي عالم أدبي كتب له الاستمرار. كيف يمكن ألا يكون كذلك؟ إن أي عمل أدبي أدار ظهره للحياة أو لم يستطع أن يضيئها، لم يحقق الاستمرارية. إن الفريد بصدد بورخس هو أن الوجودي والتاريخي والسيكولوجي والجنس والمشاعر والغرائز... إلخ في عالمه ذابت وتقلصت إلى بعد عقلاني محض. والحياة: هذا الاضطراب الفوضوي الذي يغلي يصل إلى القارئ متساميًا ومعقلنًا ومحولاً إلى أسطورة أدبية عبر مصفاة بورخس. مصفاة ذات منطق مثالي حتى يبدو أحيانًا أنها لا تقطر الحياة إلى عطرها بل تضغطها كلها فيه.

يتكامل الشعر والقصة القصيرة والمقال جميعًا في عالم بورخس، وعادة ما يصعب أن تقول إلى أي جنس منها ينتمي نص معين. بعض قصائده تحكي قصصًا والعديد من قصصه القصيرة، خاصة القصيرة جدا، لها تعقيد ورقة تركيب الشعر المنظوم. لكن العناصر تتبادل غالبًا في مقالاته وقصصه إلى درجة يصبح معها التمييز بين الاثنين غائمًا إذ يندمجان معًا تحت بند واحد. شيء كهذا يحدث في رواية نابكوف «النار الشاحبة» فهي عمل أدبي له كل مظهر إصدار نقدي عن قصيدة. وقد حيا النقاد الكتاب كإنجاز عظيم وهو بالطبع كذلك. لكن الحقيقة أن بورخس كان يتبع نفس النوع من الحيل لسنوات وبمهارة مماثلة، فبعض قصصه الأكثر إحكامًا «الاقتراب من المعتصم» و«بيير مينارد مؤلف دون كيخوته» و«اختبار عمل هربرت كوين» تتظاهر بأنها عروض كتب أو مقالات نقدية. وفي أغلبية قصصه يتبع الاختراع وتلفيق واقع قابل للتصديق،

طريقًا متعرجًا، حاجبًا للتفاصيل فى إعادة الخلق التاريخى أو البحث الفلسفى أو اللاهوتى، ولأن بورخس يعرف دائمًا ما يقوله، فإن القاعدة العقلانية لخفة اليد هذه قاعدة صلبة.

لكن ما الخيالى بالضبط فى قصصه؟ يبقى ذلك ملتبسًا. تتخفى الأكاذيب فى هيئة حقائق والعكس صحيح. هذا الالتباس مميز لعالم بورخس والعكس يمكن قوله عن العديد من مقالاته مثل «تاريخ الخلود» أو القطع الصغيرة فى «كتاب الكائنات المتخيلة» ففيها بين شذرات المعرفة الأساسية التى يرتكز عليها، عنصر آخر من الخيال واللاواقعية - التى هى محض اختراع - يرشح خلالها مثل مادة سحرية محولاً إياها إلى خيال أدبى.

لا يوجد عمل أدبى مهما كان غنيا ومتحققًا ليس له جانبه الأكثر إظلامًا. وفى حالة بورخس فإن عالمه يعانى أحيانًا من مركزية عرقية ثقافية معينة. فعادة ما يظهر الزنوج والهنود فى قصصه قليلى الشأن يتخبطون فى حالة من البربرية لا تتصل ظاهريا بحوادث التاريخ أو بالمجتمع، لكنها موروثة فى العرق أو الحاله. فهم يمثلون بشرية ذات مرتبة أدنى، منقطعة عما يعتبره بورخس أعظم فضائل البشرية: العقل والتهذيب الأدبى. لا يذكر هذا بشكل صريح ولا شك فى أنه لم يكن حتى واعيا، لكن يظهر فى ما تلمح إليه جملة أو يمكن استنتاجه من ملاحظة أسلوب معين فى التصرف. فبالنسبة إلى بورخس كما بالنسبة إلى ت. س إليوت وجيوفانى بابينى(٢١) Giovanni pappini وبيو باروخا(٢٢) Pio Baroja الحضارة لا يمكن أن تكون سوى غربية، مدنية وتقريبًا بيضاء. هذه الحضارة واصلت البقاء كما وصلت لنا ليس بشكل مباشر وإنما عبر مصفاة الترجمات الأوروبية للأعمال الصينية والفارسية واليابانية والعربية الأصلية. هذه الثقافات الأخرى التى تمثل جزءًا من أمريكا اللاتينية، أى الهندية المحلية والإفريقية تبدو فى عالم بورخس كنقيض أكثر منها كتنويعات مختلفة للبشرية. ربما يرجع هذا إلى أنهم كانوا حضورًا هزيلاً فى الوسط الذى عاش فيه معظم حياته. أنا أيضًا كانت لدى صعوبة عظيمة فى الكتابة عن الشخصيات الهندية فى رواياتى؛ لأننى كاتب واقعى بمعنى أننى أكتب من خلال تجارب شخصية. خبرتى الشخصية عن العالم الهندى

محدودة، لسبب واحد هو أننى لا أتحدث اللغات الهندية. أذكر أننى أثناء كتابة البيت الأخضر، أردت أن يكون لدى شخصية هندية، شخص بدائى من قبيلة صغيرة من منطقة الأمازون ليمثل الشخصية المحورية فى الرواية. حاولت بشدة أن أخترع هذه الشخصية من داخلها كى أظهر للقارئ ذاتيته وكيف تمثل نوعًا ما من الخبرات مع العالم الأبيض، لكننى لم أستطع أن أفعل ذلك. كان مستحيلاً تمامًا بالنسبة إلى أن اخترع وصفًا مقنعًا لرجل بعيد جدا عنى على هذا النحو من وجهة نظر ثقافية. رجل له علاقة سحرية لا علاقة عقلانية بالعالم. شعرت أننى أصنع كاريكاتيراً لشخصيته وقررت أخيراً أن أصفه عبر وسطاء، عبر شخصيات أستطيع أن أحدسها وأدركها.

إن قيد المركزية العرقية لبورخس لا يفصله عن العديد من المزايا الأخرى الداعية للإعجاب، لكن الأفضل ألا نتفاداها عندما نعطى تقييمًا شاملاً لعمله. فهو بالتأكيد قيد يعطى دليلاً أبعد على إنسانيته؛ لأنه كما قيل ولعديد من المرات، لا يوجد شىء يدعى الكمال المطلق فى هذا العالم، ولا حتى فى عالم فنان مبدع كبورخس، الذى اقترب مثله مثل أى أحد من تحقيقه.

الهوامش

أود أن أشكر البروفيسور داڤيد روبنسون لمساعدته فى تحرير هذا المقال وعدة مقالات أخرى. المؤلف .

(١) خورخى لويس بورخس (١٨٩٩ – ١٩٨٦) كان بورخس شاعراً تقدميا ممتازاً فى العشرينيات والثلاثينيات. إلا أن سمعته العالمية ترجع إلى قصصه القصيرة التى لم يبدأ نشرها سوى فى منتصف الثلاثينيات. من أهم مجموعاته القصصية: التاريخ الشامل للقضية(١٩٣٥)، حديقة المسارات المتشعبة (١٩٤١)، خيالات أدبية (١٩٣٥-١٩٤٤) الألف وقصص أخرى (١٩٤٩) وتقرير د. برودى (١٩٧٠).

(٢) Sur. مجلة أدبية أرجنتينية ليبرالية ذات تأثير واسع ومنظور عالمى. تأسست فى ١٩٣١ على يد ڤيكتوريا أوكامبو Victoria Ocampo وتولت إدارتها حتى موتها فى ١٩٧٩. كان بورخس عضواً فى هيئة التحرير الأولى. كما شاركت شخصيات أدبية أمريكو لاتينية بارزة فى المجلة مثل بورخس، إدوارد وماليا، ألفونسو ريس، فينست هيدوبرو، جابريلا ميسترال وأوكتافيو باث. وكذلك شارك مؤلفون أجانب عبر الترجمة مثل فوكنر، هكسلى، ساروبان، شتاينبك، كامو، جيد، سارتر، فاليرى.

(٣) "الألف" أحد أشهر قصص بورخس، حيث يخطو المعلم كارلوس أرجنتينو دانيرى خطوته التاسعة عشرة فى قبوه فيصل إلى الألف وهى نقطة فى الفضاء يفترض أنها تحمل كل النقاط الممكنة.

(٤) جابرييل جارسيا ماركيز (١٩٢٨ – ؟) الكاتب الكولومبى العظيم الحائز على جائزة نوبل فى ١٩٨٢. مؤلف: مائة عام من العزلة (١٩٦٧) الحب فى زمن الكوليرا (١٩٨٨) والجنرال فى متاهته (١٩٨٩).

(٥) خوليو كورتاثر (١٩٨٤-١٩٨٤) أديب وكاتب مقالات سياسية أرجنتينى عظيم. من كتاباته: بيستاريو (١٩٥١) نهاية اللعبة (١٩٥٦)، حكايات كرونوبيوس وفاماس (١٩٦٢) الجميع يطلقون النار وقصص أخرى (١٩٦٦) ورائعته رواية هويسكوتش (١٩٣٦) ورواية منفى أرجنتينى حائر وغاضب.

(٦) خوان خوسيه أريولا (قبل ١٩١٨). كاتب قصص قصيرة مكسيكى يستخدم الخيال والواقعية السحرية للسخرية من المجتمع المعاصر. جمعت قصصه فى المسامرة واختراعات أخرى (١٩٥٢).

(٧) روبين داريو (١٨٦٧-١٩١٦) الشاعر النيكاراجوى العظيم الذى يُعَدُّ ديواناه: أزرق (١٨٨٨) ونثر مجدف (١٨٩٦) عملين مركزية فى حركة الحداثة التى ثورت الشعر الأمريكى اللاتينى.

(٨) الإنكا جارثيلاسو دى لا فيجا (١٥٣٩-١٦١٦) ولد لأب إسبانى وأميرة إنكا، وكان أول كاتب مخلط فى أمريكا اللاتينية مؤلف «التعقيبات الملكية عن الإنكا» (١٦٥٩) و«تاريخ بيرو العام» (١٦١٧).

(٩) سور خوانا إينيس دى لاكروث (١٦٥١ - ١٦٩٥) أعظم شاعرة لاتينية أمريكية فى المرحلة الاستعمارية، كثيراً ما تسمى "ربة الشعر المكسيكية العاشرة". يعد شعرها أدق مثال على الباروك فى أمريكا اللاتينية. وهى كذلك مؤلفة للعديد من الأعمال الدرامية والكتابات النثرية التى تكشف تحرر فى الفكر نادراً ما أظهرته امرأة فى الأدب بله أن تكون فى القرن السابع عشر فى المكسيك.

(١٠) مارتين فييرو قصيدة كلاسيكية ملحمية أرجنتينية (١٨٧٢) للمتشرد المضطهد Persecuted gaucho. لخوسيه هيرنانديث (١٨٣٤ - ١٨٨٦).

(١١) فرانشيسكو دى كيفيدو (١٥٨٠-١٦٤٥) أحد الكتاب العظام فى العصر الذهبى للأدب الإسبانى. مؤلف: حياة محتال (١٦٢٦) رواية متشردين ورؤى (١٦٢٧) لوحات غرائبية للجحيم ويوم الحساب. يعد كيفيدو أحد الساخرين اللاذعين فى الأدب الإسبانى.

(١٢) لويس دى جونجورا (١٥٦١-١٦٢٧) شاعر إسبانى ذو سمعة عظيمة، مؤلف قصائد روائية وغنائية جميلة وكذلك نظم غامض مثل: وحدات (١٦١٣) التى كتبت بلغة مفتعلة ومصطنعة.

(١٣) ليوبولدو لوجونس (١٨٧٤-١٩٣٨). أهم شاعر أرجنتينى فى حركة الحداثة. مؤثر بشدة على الدوائر الأدبية والثقافية فى أمريكا اللاتينية. من دواوينه الشعرية: الجبال الذهبية (١٨٩٧)، شفق الحديقة (١٩٠٥) وأناشيد دنيوية (١٩١٠).

(١٤) خوسيه أورتيجا أى جاسيت (١٨٨٣-١٩٥٥) الفيلسوف وكاتب المقالات الإسبانى البارز، مؤلف: المتفرج (١٩١٦ - ١٩٢٥)، إسبانيا اللافقارية (١٩٢٣)، نزع إنسانية الفن (١٩٢٥) وثورة الجموع (١٩٣٠).

(١٥) خوسيه ليزاما ليما (١٩١٠ ١٩٧٦) شاعر وروائى كوبى. محرر مجلة أصول Origenes (١٩٤٥ - ١٩٥٠) الأدبية. أهم رواياته هى رواية باروكية معقدة عنوانها جنة (١٩٦٦).

(١٦) خوسيه ماريا ڤال إنكلان (١٨٧٠-١٩٣٦) روائى إسبانى ذو حساسية مرهفة وجمالية ورفيعة. من أعماله: الأربعة سوناتات (١٩٠٢-١٩٠٥) بطلها ماركيز دى برادومين فى أربعة مراحل من حياته.

(١٧) ألفونسوريس (١٩٨٩-١٩٥٩) ناقد أدبى مكسيكى عظيم، إنسانى، شاعر ودبلوماسى، تتضمن مقالاته رؤيا أنا هواك (١٩١٧)، تعاطفات وإختلافات (١٩٢١-١٩٢٦) وموقع أمريكا (١٩٥٠).

(١٨) أليخو كاربنتير (١٩٠٤-١٩٨٠) أحد روائيى كوبا المذهلين أهم أعماله مملكة هذا العالم (١٩٤٩) الخطوات المفقودة (١٩٥٣) القنص (١٩٥٦) وقرن الأضواء (١٩٦٢). كما نشر مجموعة من القصص القصيرة حرب الزمن (١٩٥٨).

(١٩) كاميلو خوسيه ثيلا (قبل ١٩١٦) روائى إسبانى، حائز على جائزة نوبل فى الأدب فى ١٩٨٩، تعتبر رواياته الأولى مثل عائلة باسكوال دوارتى (١٩٤٢) وخلية النحل (١٩٥١) أفضل رواياته وأكثرها بقاءً.

(٢٠) أعتقد أن سبب عدم فوز بورخس بجائزة نوبل يرجع إلى مقولاته السياسية ؛ لأنه صرح تصريحات يمينية عندما لم يكن مقبولاً أن تكون يمينيا، من أجل أن يصدم الرجعيين. فى الواقع، أنا أعتقد لأنه كان يمينيا،

كان رجلاً شجاعًا للغاية، مثلاً أثناء النظام البايروني، كان يحتقر السياسة، لكنه عارض البيرونية بوضوح وشجاعة شديدين.

(٢١) چيوفانى بابينى (١٨٨١-١٩٥٦) ناقد وكاتب إيطالى مؤلف: حياة المسيح (١٩٢٣)، ذكريات الرب (١٩٢٦) والحياة وأنا (١٩٣٠)

(٢٢) بيو باروخا (١٨٧٩ – ١٩٥٦) أحد أهم روائيى جيل ٩٨ وأغزرهم إنتاجًا. متمرد ومحطم للأيقونات. ألف حوالى ستين رواية من ضمنها: تناقض ملك (١٩٠٦)، أرق شانتى أنديا (١٩١٨) وشجرة المعرفة (١٩١١).

روايات متنكرة فى هيئة تاريخ (حكايات ميلاد بيرو)

للمؤرخ الذى امتلك أكثر من أى شخص آخر غيره ناصية تاريخ اكتشاف الإسبان وفتحهم لبيرو، قصة تراجيدية. فقد مات دون أن يكتب الكتاب الذى أعد له نفسه طوال حياته، والذى خبر مادته تماماً لدرجة أنه أعطى انطباعا بأنه تقريباً كلى المعرفة بشأن هذا الموضوع. كان اسم هذا المؤرخ راؤول بوراس بارنيكيا وكان رجلاً صغيراً ذا كرش وجبهة واسعة وزوج من العيون الزرقاء التى تمتزج بالدهاء كلما سخر من أحدهم وكان أكثر مدرسىّ ذكاء. ربما بدا مارسيل باتايون، وهو مؤرخ آخر أتيحت لى فرصة سماعه فى الكولاج دى فرانس فى كورس أعطاه عن تاريخ بيرو، أقول ربما بدا قادراً على محاكاة طلاقة بوراس بارنيكيا وطاقتهاالإبداعية بالإضافة لثقافته الأكاديمية. لكن حتى هو المتعلم والمستنير لم يستطع أسر الجمهور بالفتنة نفسها التى توفر عليها بوراس بارنيكيا. ففى منزل سان ماركوس العتيق الكبير الذى كان أول جامعة أسسها الإسبان فى العالم القديم وفى هذا المكان الذى كان قد بدأ بالفعل فى التهاوى فى عملية تحلل لاسبيل إلى إصلاحها فى الفترة التى كنت فيها هناك، أى فى الخمسينيات. جذبت المحاضرات عن المصادر التاريخية عدداً ضخماً من المستمعين لدرجة أنه كان من الضرورى الوصول مبكراً للغاية حتى لا تعلق - بالمعنى الحرفى للكلمة - على الأبواب والنوافذ خارج قاعة الدرس مشاركاً حزمة من التلاميذ الاستماع.

فحينما يتحدث بوراس بارنيكيا يتحول التاريخ إلى طرفة، إيماءة مغامرة، لون، علم نفس. كان يصور التاريخ سلسلة من المرايا لها روعة لوحة من عصر النهضة، حيث لا يكمن العنصر الموجه للأحداث فى قوى غير شخصية مثل الوضع الجغرافى والعلاقات الاقتصادية التى قدرتها العناية الإلهية. لكن فريقاً من أشخاص خارقين

معينين أضفت جرأتهم وعبقريتهم وشخصيتهم الكاريزمية أو جنونهم المعدى على كل عصر ومجتمع شكلاً وطابعًا معينًا. وفضلاً عن هذا الأسلوب فى تفسير التاريخ الذى سماه المؤرخون العلميون أسلوبًا رومانسيا فى محاولة للنيل منه، كان بوراس بارنيكيا يشترط معرفة ودقة توثيق لم يستطع أى من زملائه ونقاده فى سان ماركوس مباراته فيهما، كما كان هؤلاء المؤرخون الذين نبذوا بوراس بارنيكيا بسبب اهتمامه بالتاريخ البسيط المروى أكثر من التفسير الاجتماعى أو الاقتصادى، أقل تأثيرًا منه فى إفهامنا ذلك الحدث الحاسم فى تاريخ أوروبا وأمريكا ألا وهو تدمير إمبراطورية الإنكا وربط شعوبها و مقاطعاتها الشاسعة بالعالم الغربى. فعلى الرغم من أن التاريخ بالنسبة إليه كان يجب أن يحتوى على سمة درامية، جمال معمارى، إثارة وثراء ومساحة واسعة من الأنماط الإنسانية والروعة فى الأسلوب على غرار الأدب العظيم، فإن كل شىء به كان يجب أيضًا أن يكون حقيقيا بما لايدع مجالاً للشك ، ومثبتًا المرة تلو الأخرى.

فقد تعين على بوارس بارنيكيا من أجل أن يروى تاريخ اكتشاف بيرو وفتحها بهذه الطريقة أن يقيم أولاً وبحرص شديد كل الشواهد والوثائق حتى يحدد درجة مصداقية كل واحدة منها. ففى العدد الهائل من الشهادات الخادعة كان على بوراس أن يجد الأسباب التى حدت بالرواة إلى حجب أو تشويه أو تضخيم الحقائق. لذا فإنه بمعرفة الحدود الأساسية يصبح لهذه المصادر معنى مزدوج: ماتكشفه وما تزيفه . وقد منح بوراس بارنيكيا كل طاقته الذهنية الجبارة خلال أربعين عامًا لهذا التأويل البطولى. وكل الأعمال التى نشرها وهو على قيد الحياة تمثل عملاً تمهيديا لما كان ينبغى أن يكون إنجازه الأكبر وعندما كان على أتم استعداد للشروع فيه وهو يخطو بثقة وسط متاهة هذا الدغل من روايات ورسائل و شهادات وأغان و ملاحم الاكتشاف والفتح التى قرأها ونقاها وواجهها وكاد تقريبًا أن يحفظها، وضع الموت المفاجئ نهاية لهذه المعلومات الموسوعية؛ ونتيجة لذلك كان على كل المهتمين بهذا العهد ومن عاشوا فيه أن يواصلوا قراءة التاريخ القديم، والمنقطع النظير للفتح، هذا التاريخ الذى كتبه أمريكى لم تطأ قدمه البلد، لكنه رسمه بموهبة فذة هو ويليام بريسكوت. ومن شدة ذهولى من محاضرات بارنيكيا فكرت بجدية ذات مرة في إمكانية طرح الأدب جانبًا وتكريس

نفسي للتاريخ. وكان بارنيكيا قد طلب منى أن أعمل معه مساعداً فى مشروع طموح عن تاريخ بيرو العام تحت رعاية تاجر الكتب والناشر خوان ميخياباكا وكانت مهمة بوراس بارنيكيا هى كتابة الأجزاء المخصصة للغزو والتحرير . ولمدة أربع سنوات قضيت ثلاث ساعات فى اليوم وخمس ساعات فى الأسبوع فى هذا المنزل المترب فى شارع كولينا حيث غزت وافترست الكتب وبطاقات الفهارس والكشاكيل كل شيء عدا فراش بوراس بارنيكيا ومائدة الطعام. وكانت مهمتى هى قراءة وأخذ ملحوظات عن موضوعات محددة فى الحكايات، لكن تحديداً الأساطير والخرافات التى سبقت وتلت غزو وفتح بيرو، وقد أصبحت هذه الخبرة ذكرى لا تنسى بالنسبة إلىّ. ويمكن لأى أحد مطلع على حكايات اكتشاف وفتح أمريكا أن يفهم لماذا. فهى تمثل لنا نحن الهسبانو أمريكيين ما تمثله حكايات الفروسية بالنسبة إلى أوروبا. بداية الخيال الأدبى كما نفهم اليوم. اسمحوا لى هنا بقوس كبير فربما تعرفون أن الرواية كانت ممنوعة فى المستعمرات الإسبانية بأمر محاكم التفتيش حيث اعتبر القضاة هذا الجنس الأدبى، الرواية ، خطيراً على الإيمان الروحى للهنود مثله مثل سلوك المجتمع الأخلاقى والسياسى، و كانوا محقين تماماً بالطبع .يجب علينا نحن – الروائيين – أن نشعر بالامتنان لمحاكم التفتيش الإسبانية؛ لأنها اكتشفت قبل أى ناقد الطبيعة التخريبية التى يستحيل تفاديها للخيال الفنى. وقد شمل الحظر قراءة ونشر الروايات فى المستعمرات. لم يكن هناك بالطبع طريقة لتجنب تهريب عدد كبير من الروايات داخل بلادنا فنحن نعلم على سبيل المثال أن أول نسخ من دون كيشوت دخلت أمريكا مخبأة فى براميل نبيذ. ويمكننا فقط أن نحلم – فى حسد – بما كانت تمثله تجربة قراءة رواية فى أمريكا اللاتينية فى تلك الأيام، مغامرة خاطئة يتعين عليك فيها أن تكون مستعداً لمواجهة السجن والاضطهاد فى سبيل أن تسلم نفسك لعالم خيالى. لم تطبع الروايات فى أمريكا اللاتينية إلا بعد حروب الاستقلال وقد ظهرت أول رواية فى المكسيك وهى رواية الببغاء القارص El Periquillo Sarnienro وعلى الرغم من حظر الروايات ثلاثة قرون فإن هدف محاكم التفتيش فى مجتمع خال من تأثير الخيال لم يتحقق؛ لأنهم لم يلاحظوا أن عالم الخيال الفنى أكبر وأعمق من عالم الرواية ولا أمكنهم تخيل أن الرغبة فى

الكذب من أجل الهروب من الواقع الموضوعى عبر الأوهام متجذرة بقوة وعنف هكذا فى الروح الإنسانية لدرجة أنه عندما أصبح من غير الممكن استخدام الرواية لإشباعها استخدمت كل الأجناس والمجالات التى يمكن أن تنساب فيها لأفكار بسهولة كبديل، مثل التاريخ والدين والشعر والعلم والفن والخطب والصحافة وعادات الناس اليومية. وهكذا بقمع الجنس الأدبى المبتكر ورقابته خصيصًا؛ كى يمنح ضرورة الكذب مكانها المحفوظ حقق القضاة النقيض التام لنواياهم.

نحن فى أمريكا اللاتينية ضحايا لما يمكن أن نسميه انتقام الرواية. فلازلنا نواجه صعوبة كبيرة فى بلادنا فى التفرقة بين الواقع والخيال فنحن معتادون، بحكم التقاليد، على مزجهما بهذه الطريقة وربما يكون هذا هوالسبب فى أننا غير عمليين وحمقى فى الأمور السياسية على سبيل المثال. لكنَّ ثمة خيرًا ما أيضًا أتى من هذه الروينة -novel-ization لحياتنا كلها. فلولاها لما أمكن كتابة كتب مثل مائة عام من العزلة وقصص كورتاثر القصيرة وروايات رواباستوس[١] فمما لاشك فيه أن التقليد الذى نبع من هذا النوع من الأدب حيث نواجه بعالم تم هدمه وإعادة إنشائه كلية بالخيال، موجود فى هذه الحكايات عن الغزو والاكتشاف التى قرأتها وكتبت حواشيها بإرشاد بوراس بارنيكيا. يمكننى أن أغلق القوس الآن وأعود لموضوعى.

فى هذه النصوص يمتزج التاريخ والأدب، الحقيقة والكذب، الواقع والخيال، بشكل لا يمكن فصله عادة. وغالبًا ما يخبو الخط الرفيع الفاصل بين أحدهما والآخر فتحدث توأمة للعالمين فى كمال كلما ازداد التباسًا أصبح أكثر إغراء؛ حيث يبدو المعقول وغير المعقول فيهما وجهين لعملة واحدة. ففى منتصف أكثر المعارك عنفًا تظهر العذراء وتهاجم الوثنيين التعساء بما أنها تقف فى جانب المؤمنين. بيدرو سيرانو الفاتح الذى تحطمت سفينته على جزيرة صغيرة فى الكاريبى يعيش قصة روبنسون كروزو التى اخترعها أحد الكتاب بعد ذلك بقرون. أما أمزونات الميثولوجيا الإفريقية فتتجسد على ضفة النهر الذى عمد باسمهن حين أصبن اتباع فرانسيسكو دى أوريلانا[٢]. فاستقر أحد هذه السهام فى فخذ فراى جاسبار دى كارفاجال[٣] وهو الرجل الذى حكى هذا

الحدث بكل تدقيق. هل هذا المشهد أشد خرافية من مشهد آخر ربما يكون صحيح تاريخيا حيث يفقد الجندى المسكين مانسو دى لوجيسامو فى ليلة من ألعاب النرد الحائط الذهب الصلب لمعبد الشمس فى كاسكو Cusco الذى مُنِحَ إياه ضمن غنائم الحرب؟ أو ربما خرافى أكثر من الهجمات الوحشية المستعصية على الوصف التى كان المتمرد فرانسيسكو دى كارفاچال[4] يرتكبها دائمًا بابتسامة، شيطان الإنديز الثمانينى هذا الذى أخذ يغنى بنشوة «آه يا أمى ستأخذ الرياح شعيراتى المجعدة واحدة تلو الأخرى، واحدة تلو الأخرى» وهو مسحوب إلى المشنقة حيث سيتم قطع أطرافه الأربعة ويضرب عنقه ويحرق؟

إن الحكاية – كجنس أدبى مزدوج – تقطُّر الخيال الموجود فى الموجود فى الحياة طوال الوقت مثلما فى قصة «تلون، أكبر، أوربيس تيرتوس Tlon, aqbar, Orbis, ter-tius لبورخيس. هل يعنى هذا أنه ينبغى مجابهة شهادتها من وجهة نظر التاريخ والقبول بها فقط كأدب؟ على الإطلاق، ففى أغلب الأحيان تقوم مبالغاتها وخيالاتها بكشف واقع عصرها أكثر من حقائقها، فمن حين إلى آخر تحيى معجزات مذهلة الصفحات المملة لحكاية Cronica moralizada الحكاية النموذج للأب كالنشاة[5]، معجزات مثل معارك جهنمية تنطلق من الشياطين والشيطانات التى تم تلقينها بحنكة من مقتلعى الوثنيين، مثل الأب أريجا،[6] لتبرير تخريب الأوثان والتعاويذ والتحف والصناعات اليدوية والقبور وهذا يعلمنا براة وطرافة وعناء هذا الوقت أكثر من أكثر البحوث حكمة.

فطالما استطاع المرء أن يقرأها سيجد كل شىء فى هذه الصفحات التى كتبها أحيانًا رجال يعرفون بالكاد الكتابة لكنهم كانوا مدفوعين بالطبيعة الغريبة للأحداث التى عاصروها إلى أن يحاولوا إبلاغها و تسجيلها للأجيال القادمة. ويعود الفضل فى هذا لحدسهم بالميزة التى تمتعوا بها؛ ألا وهى كونهم الشهود والممثلين للأحداث التى كانت تغير تاريخ العالم ولأنهم رووا هذه الأحداث تحت التأثير العاطفى للخبرة المعيشة حديثًا. فقد رووا فى أغلب الأحيان أشياء تبدو لنا ساذجة أو خيالات ساخرة لكن هذا

لم يكن حقيقيا بالنسبة إلى أهل ذاك الزمان، بل كانت أشباحًا منحتها السذاجة والدهشة والخوف والكراهية صلابة وحيوية غالبًا ما كانت أكثر قوة مما لو كانت مصنوعة من لحم ودم.

فهزيمة التهوانتسويو(٧) Tahuan tin Suyo على يد حفنة من الإسبان هي حقيقة تاريخية يصعب علينا حلها رغم هضم جميع التفسيرات واجترارها فالموجة الأولى من الغزاة لبيزارو (٨) ورفاقه كانت أقل من مائتين دون حساب العبيد السود و الهنود والعملاء. لكن عند بدء وصول التعزيزات كانت هذه المجموعة قد وجّهت بالفعل ضربة مميتة وتغلبت على إمبراطورية حكمت على الأقل عشرين مليون نسمة. ولم يكن هذا مجتمعًا بدائيا مكونًا من قبائل بربرية مثل التي وجدها الإسبان في الكاريبي أو دارين Darien وإنما حضارة وصلت إلى مستوى عالٍ من التقدم الاجتماعي والعسكري والزراعي والحرفي لم تصل إليه إسبانيا من عدة نواح.

ولم تكن الممرات التي عبرت المقاطعات الأربع Suyor أو الأراضي الشاسعة أو المعابد والقلاع ونظام الري أو التنظيم الإداري المعقد هي أكثر أوجه هذه الحضارة تميزًا، لكن الذي كان كذلك هو شيء آخر أجمعت عليه الشهادات في هذه الحكايات. لقد تمكنت هذه الحضارة من القضاء على الجوع في هذه المنطقة الشاسعة. لقد كانت قادرة على توزيع كل ما يتم إنتاجه، بطريقة جعلت كل أفرادها يجدون ما يكفيهم ليأكلوا. وهناك عدد قليل جدًا من الإمبراطوريات في العالم كله نجحت في تحقيق هذه المأثرة.

هل تكفي أسلحة الغزاة النارية وخيولهم ودروعهم لتفسر الانهيار المباشر لحضارة الإنكا هذه من أول تصادم مع الإسبان؟ صحيح أن البارود والرصاصات وترويض الخيول لم تكن أمورًا معروفة لهم مما شلهم برعب ديني وأثار داخلهم إحساسا بأنهم ماكانوا يقاتلون بشرًا بل آلهة لا تتأثر بالسهام والمقاليع التي حاربوا بها. لكن الفارق العددي بالرغم من هذا كان هائلاً لدرجة أنه كان ينبغي على محيط الكويشا Quecha أن يرتج ليغرق الغازي.

ما الذى منع هذا من الحدوث؟ ما التفسير العميق لهذه الهزيمة التى لم يبرأ منها شعب الإنكا قط؟ ربما تختبئ الإجابة فى التفسير المؤثر الذى يظهر فى حكاية ما حدث بميدان كاجا ماركا Cajamarca فى اليوم الذى أسر فيه بيزارو الإنكا أتاولبا(٩) (الإنكا الأخير) يجب علينا قبل أى شىء أن نقرأ تفسيرات من كانوا هناك، الذين عاشوا الحدث أو لهم شهادة مباشرة عليه مثل بيدرو بيزارو. ففى اللحظة المحددة التى أُسر فيها الإمبراطور وقبل أن تبدأ الحرب تخلت جيوشه عن الحرب كما لو كانت مقيدة بقوة سحرية. و المذبحة غير موصوفة إلا من إحدى الجهتين فقط. فقد أطلق الإسبان بنادقهم وغرزوا رماحهم وسيوفهم وحملوا بجيادهم ضد الكتلة المرتبكة التى بدت غير قادرة على الدفاع عن نفسها أو حتى الهروب بمشاهدتها لأسر إلهها وسيدها، وفى زُهاء دقائق قليلة ذاب الجيش – الذى قهر الأمير هواسكار(١٠) وتحكم فى المقاطعات الشمالية للإمبراطورية – كالثلج فى الماء الدافئ.

لقد كان البناء الرأسى والتوتا ليتارى للتاهوانتينسويو، بلاشك، أكثر ضرراً على بقائها من كل أسلحة الغزاة النارية والحديدية، فبمجرد أسر الإنكا– هذا الرمز الذى كان القبلة التى تتجمع عندها كل الإرادات بحثًا عن الإلهام والحيوية، و المحور الذى انتظم حوله كل المجتمع والذى اعتمدت عليه حياة ووفاة كل شخص من الأكثر غنى للأكثر فقراً – لم يعرف أحد منهم كيف يتصرف، فقاموا بالشىء الوحيد الذى يستطيعونه بشجاعة – يجب أن نعترف – لكن بدون تحطيم التابوهات والألف وصية ووصية التى نظمت وجودهم، لقد تركوا أنفسهم يُقْتَلون. وكان هذا مصير العشرات وربما المئات من الهنود الذاهلين بخسارة قيادتهم وبالخبرة التى عانوا منها عندما أسر أمام أعينهم إمبراطور الإنكا، القوة الحية لعالمهم، هؤلاء الهنود الذين تركوا أنفسهم يُذْبَحون أو يُفَجَّرون أشلاءً فى هذا الأصيل الكئيب بميدان كاجاماركا Cajamarca افتقدوا القدرة على صنع قرارهم الخاص بإقرار السلطة، ناهيك عن التمرد عليها. لم يكونوا قادرين على اتخاذ مبادرة فردية والتصرف بدرجة معينة من الاستقلال بناء على الظروف المتغيرة.

لكن هؤلاء المئة والثمانين إسبانيا الذين وضعوا الهنود فى كمين وأخذوا يذبحونهم امتلكوا هذه القدرة. لقد كان هذا الفارق أكثر من الفارق العددى أو الفارق فى الأسلحة هو الذى خلق لا مساواة فادحة بين هاتين الحضارتين. فلم يكن للفرد قيمة وحقيقة أو وجود فى هذا المجتمع الهرمى الثيوقراطى الذى كانت إنجازاته دائمًا جماعية غير منسوبة لفرد معين مثل حمل الأحجار العملاقة لقلعة ماشوبيشو Mac-chu picchu أو حصن أولانتاى ollantay صعودًا على أكثر السفوح انحدارًا ، وتوجيه المياه لكل منحدرات تلال كورديليرا Cordillera بواسطة بناء المدرجات التى ماتزال إلى اليوم تسمح بالرى فى أكثر الأماكن انعزالاً وعمل الممرات التى توحد المناطق المعزولة بجغرافيا جهنمية.

لقد حول الدين الرسمى الذى انتزع الإرادة الحرة للفرد وتوج قرار السلطات بهالة من التفويض الإلهى التاهوانتينسويو إلى خلية نحل، كادحة، كفء ورواقية، لكن قوتها الهائلة كانت هشة فى حقيقة الأمر فقد استندت تمامًا على كتفى الإلة الملكى، الرجل الذى يجب على الهندى خدمته ، والذى يدين له بطاعة تامة ناكرة للذات. لقد كان الدين، أكثر مما كانت القوة، هو ما يحفظ عقيدة الشعب الميتافزيقية تجاه الإنكا إلا أن الجانب السياسى والاجتماعى لدين التاهوانتينسويو لم يدرس بشكل كاف. فقد عملت العقيدة والمذهب بالإضافة إلى المحرمات والأعياد والقيم والشعارات على تعزيز القوة المطلقة للإمبراطور بعناية كما عملت على استئناس التصميم التوسعى والاستعمارى لملوك كازكو[11] الإلهيين. كان هذا الدين سياسيا بالأساس، فحول الهنود إلى خدم مجتهدين من ناحية ومن ناحية الأخرى كان قادرًا على احتضان معبودات الشعوب المهزومة التى نقلت آلهتها إلى كازكو وتوجت كآلهة صغيرة بواسطة الإنكا نفسه. إلا أن دين الإنكا كان أقل قسوة من دين الأزتيك إذ قدم القرابين البشرية بدرجة أكثر اعتدالاً، لوجاز قول ذلك، واستعمل – فحسب – القسوة اللازمة لتأمين تنويم وتخويف الرعايا من السلطة الإلهية المجسدة فى السلطة الزمنية للإنكا.

لايمكننا وضع العبقرية التنظيمية للإنكا موضع الشك. فالسرعة التى نمت بها الإمبراطورية فى المدى الزمنى القصير لقرن واحد من نواتها فى كازكو لتصبح حضارة

تحتضن ثلاثة أرباع أمريكا الجنوبية مذهلة بحق. وهذا لم يرجع فقط للكفاءة العسكرية لجيش الكويشا لكن أيضًا نتيجة لقدرة الإنكا على إقناع الشعوب المجاورة بالانضمام إلى تاهوانتينسويو. وبمجرد أن تصبح هذه جزءًا من الإمبراطورية، يبدأ النظام البيروقراطى فى الدوران مستوعبًا الخدم الجدد فى هذا النظام الذى يذيب حياة الفرد إلى سلسلة من المهام والواجبات القطيعية المعدة بعناية و مراقبة بواسطة شبكة الإداريين العملاقة التى كان الإنكا يرسلها إلى أبعد الحدود.

وكان هناك نظام يدعى mitamaes سواء لمنع أو إخماد التمرد، كانت القرى والناس تنقل بالجملة بموجبه إلى أماكن بعيدة. وكنتيجه لشعورهم بالضياع و بوضعهم فى المكان الخطأ كان هؤلاء المنفيون يكتسبون بطبيعة الحال، حالة السلبية والاحترام المطلق التى تمثل بالطبع حالة المواطن المثالى فى نظام الإنكا.

حضارة كهذه كانت قادرة على محاربة عناصر الطبيعة و هزيمتها وعلى استهلاك ما تنتجه بعقلانية وتكويم الاحتياطيات لأوقات الفقر فى المستقبل أو الكوارث. كما كانت قادرة أيضًا على التطور ببطء وحرص فى مجال المعرفة مخترعة فقط مايساندها ومجتثة كل ما يمكن بطريق أو بآخر أن يقوض مؤسستها كالكتابة على سبيل المثال أو أى صورة من صور التعبير يمكن أن تنمى كبرياءً شخصيًا أو خيالاً متمرداً.

إلا أنها لم تكن قادرة على مواجهة غير المتوقع، هذه الجدة المطلقة الممثلة فى توازن الرجال المسلحين على ظهور الخيول، الذين هاجموا الإنكا بالأسلحة منتهكين كل نماذج الحرب والسلام المعروفة لديهم، و عندما بدأت محاولات المقاومة تبزغ هنا وهناك بعد الحيرة الأولى كان الوقت متأخرًا جدًا. فقد كانت الآلية المعقدة المنظمة للإمبراطورية قد دخلت فى عملية تحلل وبدا كما لو كان نظام الإنكا يقع فى حالة ضخمة من الحيرة والانحراف الكونى فاقداً للقيادة بعد قتل ابنى الإنكا هويانا كاباك، هواسكار وأتاهوالبا، حالة -حسب «الاموانا» حكماء الكوزكان- شبيهة بالفوضى التى شملت العالم قبل تأسيس التاهوانتينسويو على يد مانكو كاباك وما ما اوكلو الأسطوريين. ففى الوقت الذى واصلت فيه قوافل الهنود المحملة بالذهب والفضة تقديم

الكنوز للغزاة لإنقاذ الإنكا ،كانت مجموعة من جنرالات الكويشا ،فى محاولة لتنظيم مقاومة تطلق النار على الهدف الخطأ إذ وجهوا غضبهم نحو الثقافات الهندية التى بدأت تتعاون مع الإسبان بسبب أحقادها ضد سادتها القدامى.

كانت إسبانيا قد كسبت اللعبة بالفعل بالرغم من الهبَّات المتمردة، التى حدث منها وعاكستها دائماً الطاعة الذليلة التى نقلتها القطاعات العظيمة لنظام الإنكا من الإنكات إلى السادة الجدد، فى السنوات التالية وحتى عصيان إنكا مانكو(١٢) المسلح. لكن حتى هذه الهبة، بدون إنكار لأهميتها، لم تمثل خطراً حقيقيا على الحكم الإسبانى. أما هؤلاء الذين دمروا إمبراطورية الإنكا وأنشأوا هذه الدولة المسماة ببيرو، الدولة التى لم تستطع الشفاء من جروح ميلادها بعد أربعة قرون ونصف، فقد كانوا رجالاً يصعب علينا احترامهم. صحيح أنهم كانوا شجعانا بشكل استثنائى لكن على العكس مما تعلمه إيانا الحكايات التعليمية، فلم يكن لديهم أى نوع من المثالية أو الهدف النبيل. لم يمتلكوا سوى الجشع والشهوة وفى أحسن الاحوال ولع خاص بالمغامرة، والوحشية التى انتزع بها الإسبان الكبرياء، والتى تصورها الحكايات إلى الحد الذى يجعلنا نرتجف، متضمنة فى العادات الرديئة على مر العصور ومساوية بلاشك للبشر الذين تم قهرهم وتقريباً إخمادهم.

بعد ثلاثة قرون تناقص تعداد الإنكا من عشرين مليون إلى ستة ملايين فقط. إلا أن رجال السيوف أشباه المتعلمين - المتزمتين الطماعين أولئك الذين كانوا يتقاتلون فيما بينهم بوحشية قبل حتى هزيمة إمبراطورية الإنكا أو يقاتلون دعادة السلام المبعوثين ضدهم من قبل الملك البعيد الذى أهدوه قارة - مثلوا ثقافة نما بها شىء غريب وجديد فى تاريخ البشرية و لن نعرف أبداً إذا كان ذلك لصالح أو لعار البشرية. ففى هذه الحضارة، بالرغم من تنامى الظلم والقهر المباركين من الدين فى أغلب الأحيان، ونتيجة تزاوج عدة عوامل من ضمنها الصدفة، نشأت مساحة اجتماعية لنشاطات إنسانية لم تكن مقننة أو محكومة بواسطة من كانوا فى السلطة. ومن ناحية ستؤدى هذه الطفرة إلى إنتاج أغرب تطور اقتصادى واجتماعى وتقنى عرفته الحضارة

الإنسانية منذ عصور إنسان الكهف بهراوته، ومن الناحية الأخرى سيؤدى هذا المجتمع الجديد لخلق الفرد كمصدر مطلق للقيم التى يجب أن تحكم المجتمع.

على هؤلاء المصدومين باعتداءات وجرائم الغزاة، ولديهم الحق فى ذلك، أن يدركوا أن أول من لعنوا وطالبوا بإنهاء تلك الاعتداءات هم رجال مثل الأب بارتلوميه دى لاكاساس الذى جاء إلى أمريكا مع الغزاة وتخلى عن المناصب فى سبيل مناصرة المقهورين. وهم الذين فضحوا معاناة هؤلاء المقهورين فى سخط وقوة مازالت تهز مشاعرنا إلى الآن. كان الأب لا كاساس هو الأكثر نشاطاً وإن لم يكن الوحيد من هؤلاء المنشقين الذين تمردوا على الاعتداءات الموجهة للهنود لقد حاربوا ضد زملائهم وضد سياسيات بلادهم باسم مبدأ أخلاقى كان بالنسبة إليهم أعلى من أى مبادئ تخص الدولة أو الأمة .إلا أن ذلك التصميم كان غير ممكنا بالنسبة إلى الإنكا أو لأى من الثقافات قبل الهسبانية. ففى هذه الثقافات كما فى الحضارات الأخرى فى التاريخ الغريبة عن الحضارة الغربية لايستطيع الفرد أن يناقش أخلاقيا وضع الكائن الاجتماعى الذى يمثل هو نفسه جزءاً منه ؛ لأنه يوجد فقط كذرة مدرجة داخل هذا الكائن ولأن تعاليم الدولة بالنسبة إليه لايمكن فصلها عن الأخلاق. إن أول حضارة تستجوب و تسأل نفسها، وأول حضارة كسرت الكتل البشرية إلى كائنات فردية اكتسبت مع الوقت حقها فى أن تفكر وتتصرف بنفسها كان لها أن تصبح أكثر حضارات العالم قوةً بفضل ذلك التمرين المجهول: الحرية.

إنه لمن العبث أن يسأل المرء نفسه عما إذا كان من الجيد أن الأمور سارت على هذا المنوال أم أنه كان من الأفضل ألا تشهد الإنسانية ميلاد الفرد وتستمر المجتمعات التقليدية الشبيهه بالنمل إلى الأبد. تصور صفحات حكايات الغزو والاكتشاف هذه اللحظة العصيبة الدموية المليئة بالخيال السينمائى عندما وصلت التقاليد اليهودية المسيحية واللغة الإسبانية واليونان وروما والرينسانس وفكرة الفردية المطلقة وفرص العيش بحرية، متنكرة فى شكل حفنة من صائدى الكنوز الغزاة إلى شواطئ إمبراطورية الشمس . وهكذا ولدنا نحن - البيرونيين - وكذلك بالطبع البوليفيون

والشيليون والاكوادوريون والكولومبيون وغيرهم. وعلى الرغم من مرور ما يقارب خمسة قرون فإن فكرة الفردية المطلقة هذه لم تزل أمرًا غير محسوم فنحن لم نر الضوء بعد إذا جاز هذا التعبير. نحن لم نكوِّن بعد أمما حقيقية، فلا يزال واقعنا المعاصر محملاً بالعنف والعجائب التى تحكى لنا عنها تلك النصوص الأولى لأدبنا؛ هذه الروايات المتنكرة فى هيئة تاريخ أو الكتب التاريخية المفسدة بالأدب.

على الأقل هناك مشكلة واحدة أساسية مشتركة. ثقافتان إحداهما غربية وحديثة والأخرى بدائية ومهجورة تتعايشان بالكاد منفصلة إحداهما عن الأخرى بسبب الاستغلال والتمييز الذى تمارسه السابقة على اللاحقة. إن بلدنا، بلادنا فى جوهرها هى خيال أكثر منها حقيقة. فى القرن الثامن عشر فى فرنسا كان اسم بيرو يرن بصدى ذهبى ونشأ وقتها تعبير ce n'est pas le perou (إنها ليست بيرو) والذى كان يستخدم عندما يكون شىء ماليس ثريا وفائقًا كما يوحى اسمه الأسطورى. حسنا، بيرو ليست هى بيرو la Perou ce n'est pas le Perou ولم تكن قط على الأقل بالنسبة إلى غالبية سكانها، هذه البلد المدهشة للأساطير والآداب، إنما تجمع اصطناعى لرجال مختلفى اللغات والعادات و التقاليد، والعامل الوحيد المشترك هو حكم التاريخ عليهم بأن يعيشوا معًا دون معرفة أو حب أحدهم للآخر.

كانت الفرص الضخمة التى جلبتها الحضارة التى غزت واكتشفت أمريكا مفيدة فقط لأقلية وفى بعض الأحيان أقلية صغيرة جدًا، بينما تحملت الغالبية العظمى الجانب السلبى فحسب من الغزو المتسبب فى عبوديتهم وتضحيتهم وبؤسهم وتجاهلهم وفى رفاهية ورخاء النخب المتغربة. وإنه لمن أسوأ عيوبنا، وأفضل خيالاتنا اعتقادنا أن مآسينا فرضت علينا من الخارج. إن الآخرين، الغزاة على سبيل المثال، كانوا دائمًا مسئولين عن مشاكلنا. هناك دول فى أمريكا اللاتينية والمكسيك أفضل مثال على ذلك، حوكم فيها الإسبان بشدة على ما فعلوه بالهنود وحتى فى وقتنا الحاضر. هل فعلوا هم ذلك حقا؟ نحن فعلناه .نحن الغزاة.

لقد كان أباؤنا وأجدادنا هم من جاءوا إلى شواطئنا وأعطونا أسماءنا واللغة التى نتحدث بها وأعطونا أيضًا عادة وضع مسئولية أى شر نرتكبه على عاتق الشيطان. لكننا بدلاً من عمل إصلاحات لما فعلوه بتحسين وتصحيح علاقتنا بمواطنينا المحليين وتمازجنا معهم والتحامنا معًا لنصنع ثقافة جديدة كان يمكن لها أن تكون نوعًا من صناعة الأفضل من الثقافتين، احتفظنا نحن الأمريكان اللاتينيين المستغربين بأسوأ عادات أسلافنا، وتعاملنا مع الهنودأثناء القرن التاسع عشر و العشرين كما تعامل الإسبان مع الأزتيك والإنكا بل وبشكل أسوأ أحيانًا يجب أن نتذكر أنه فى بلاد مثل شيلى والأرجنتين تمت إبادة الثقافات المحلية بانتظام فى عهد الجمهورية (فى القرن التاسع عشر) وليس فى عهد المستعمر .فى الحقيقة نحن نمتلك عقلية الغزاة فى العديد من بلادنا وفى بيرو كذلك بالرغم من البلاغة الزائفة والسخط المنافق لأدبائنا وسياسيينا.

ويمكننا فقط فى المجتمعات التى يقل أو ينعدم فيها أهالى البلاد الأصليون أو التى انصهر فيها البدائيون أن نتحدث عن المجتمعات المندمجة. أما المجتمعات الأخرى فتظهر تفرقة عنصرية واضحة وأحيانًا غير واعية لكنها مؤثرة جدا. ورغم أهمية الإندماج فإن مشكلة الوصول إليه تكمن فى الفجوة الاقتصادية الضخمة بين المجتمعين. فالفلاحون الهنود يعيشون بطريقة بدائية لدرجة يصبح معها التواصل مستحيلاً ويمكنهم الاختلاط ببيرو الأخرى فقط عندما ينتقلون إلى المدن، أما الثمن الذى يجب عليهم دفعه مقابل الاندماج فثمن باهظ هو التخلى عن ثقافتهم ولغتهم ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم وتبنى ثقافة أسيادهم القدامى، وبعد جيل واحد يصبحون مخلطين Mestizos لن يصبحوا هنودًا بعد ذلك.

ربما ليست هناك طريقة واقعية أخرى لدمج مجتمعاتنا سوى مطالبة الهنود بدفع هذا الثمن. ربما تكون الفكرة المثالية فى الحفاظ على الثقافات البدائية لأمريكا هى يوتوبيا لا تتوافق مع الهدف الأكثر إلحاحًا وهو تأسيس مجتمعات تتناقص فيها الفوارق الاقتصادية والاجتماعية بين المواطنين إلى حدود معقولة حتى يتمتع الجميع بحياة حرة وكريمة على الأقل. لكننا فى جميع الأحوال لم نكن قط قادرين على تحقيق أى من هذه الأفكار المثالية ومازلنا بالضبط كما كنا عندما دخلنا التاريخ الغربى، نحاول معرفة من نحن وكيف سيكون مستقبلنا.

إذا أجبرت على الاختيار بين الحفاظ على ثقافة الهنود وبين هضمها تماماً فإنني بحزن شديد أختار تحديث السكان الهنود لأن هناك أولويات، وأولها بالتأكيد، محاربة الجوع والبؤس .تدور روايتي :الراوي" El hablador حول قبيلة صغيرة جداً في الأمازون تدعى ما شيجوينجاس Machiguengas ماتزال ثقافتها حية بالرغم من حقيقة اضطهادها وقمعها منذ أيام الإنكا. هذا يدعو للاحترام. مازال الماشيجوينجاس يقاومون التغيير لكن عالمهم هش جداً لدرجة أنهم لا يستطيعون المقاومة أكثر من ذلك، لقد تناقصوا حتى وصلوا عمليا إلى لاشيء . أمر مأساوي أن تدمر إمكانية ثقافة مازالت حية ومازالت ملهمة حتى لو كانت بدائية لكن ما أخشاه هو أنه يجب علينا الاختيار لأنني لا أعرف أي حالة أمكن فيها أن يوجد الشيئان معًا في الوقت نفسه إلا في تلك البلاد التي نشأت فيها ثقافتان مختلفتان ومتزامنتان بشكل أو آخر. لكن حينما تكون هناك هذه الفجوة الاقتصادية والاجتماعية يصبح التحديث ممكنًا فقط في حالة التضحية بالثقافات الهندية.

من أكثر الأمور المحزنة بخصوص ثقافة أمريكا اللاتينية، وفي بلاد مثل الأرجنتين، إعطاء رجال ذوي ذكاء عظيم ومثاليين حقيقيين مبررات أخلاقيةً وفلسفية للاستمرار في تدمير الثقافات الهندية الذي بدأ بالغزاة . بالنسبة إلي تعتبر حالة دومينجو.ف. سارمينو محزنة بشكل خاص؛ لأني أقدره بشدة فقد كان كاتبًا عظيماً ومثاليا عظيماً أيضاً؛ وكان مقتنعًا تماماً بأن الطريقة الوحيدة التي يمكن أن تصبح بها الأرجنتين عصرية هي التغريب؛ أي عبر اقتلاع كل ما هو غير غربي، واعتبر التقاليد الهندية التي كانت لاتزال موجودة في ريف الأرجنتين عقبة كبرى في طريق تقدم وتحديث البلاد، فأعطى المبررات الأخلاقية والثقافية لصالح ما تبين أنه إبادة القسم الأعظم من السكان المحليين ومازالت تلك الغلطة المأساوية تحوم في روح الأرجنتين. ففي الأدب الأرجنتيني ثمة فراغٌ يحاول الكتاب مِلأهُ باستيراد كل شيء والأرجنتينيون هم أكثر شعوب أمريكا اللاتينية فضولاً وكوزمو بوليتانية، لكنهم مازالوا يحاولون ملء الفجوة التي أحدثها تدمير ماضيهم.

لهذا يصبح مهمًا بالنسبة إلينا نحن - الأمريكان - أن نراجع الأدب الذى يقدم شهادة عن الاكتشاف والغزو. ففى الحكايات نحن لا نحلم فقط بالزمن الذى اختلطت فيه أنساب خيالنا مع واقعنا، لكننا نجد بها مزيجًا عجيبًا من الواقع والخيال، من الواقع والإبداع الأدبى فى عمل موحد، وهو أدب جامع بمعنى أنه أدب لايحتوى فقط على الواقع الموضوعى لكن الواقع الذاتى أيضًا فى توليفة جديدة. الفرق بالتأكيد هو أن تلك الحكايات أنشأت هذه التوليفة من خلال الجهل والسذاجة، أما الكتاب المعاصرون فانشأوها عبر التدقيق. لكن يمكننا إيجاد رابطة. هناك سير خيالية بشكل خاص وحتى وهمية فى ماتصفه من أفعال، مثل وصف الرحلة الأولى للأمازون فى سيرة جاسبر دى كارفاجال إنها استثنائية مثل رواية غرائبية وبالتأكيد استخدم جارسيا ما ركيز تيمات من الحكايات فى أدبه.

نتعلم أيضًا من الحكايات عن جذور مشاكلنا والتحديات التى لم تحل، وفى هذه الصفحات نصف الأدبية نصف التاريخية يمكننا أيضًا أن نلحظ بشكل غامض ومدهش وغير محدد وعدًا بشىء جديد وهائل، شىء إذا تحول فى أى وقت إلى واقع لأثرى العالم مطور الحضارة. وقد حصلنا على أعراض فردية فقط من هذا الوعد فى أدبنا وفننا على سبيل المثال ، لكننا لا يجب أن نكافح من أجله فقط فى أدبنا. بل يجب ألا نتوقف حتى يعبر وعدنا من أحلامنا وكلماتنا إلى حيواتنا اليومية ويصبح واقعًا موضوعيا. يجب ألا نسمح لبلادنا أن تختفى كما اختفى أستاذى العزيز بوراس بارنيكيا، قبل أن نكتب فى الحياة الواقعية العمل الضخم الذى نعد أنفسنا لتحقيقه منذ تعثرت السفن الثلاث على ساحلنا.

الهوامش

(١) أوجستو روابا ستوس (١٩١٧). كاتب باراجوانى . مؤلف(ابن الإنسان) (١٩٦٠)، وهى تقريبًا بورتريه أسطورى لتاريخ باراجواى، و "أنا الأعلى" (١٩٧٤) رواية عن ديكتاتور .

(٢) فرانسيسكو دى أوريلانا (١٥١١-١٥٤٤) رحالة إسبانى و مكتشف نهر الأمازون (١٥٣٨).

(٣) جاسبر دى كارفاجال (١٥٠٠-١٥٤٤) مؤرخ إسبانى وصل ليما فى ١٥٣٨ كتب كتاب اكتشاف نهر الأمازون (١٥٤٥).

(٤) فرانسيسكو دى كارڤاچال (١٤٦٤-١٤٥٨) غاز إسبانى حارب مع بيزارو فى غزو بيرو.

(٥) أنطونيو دى كالانشا (١٥٨٤-١٦٥٤) مؤرخ إسبانى مؤلف التاريخ النموذجي لأخوية سان أوجستين فى بيرو ١٦٣٨ - ١٦٥٣(١٦٥٤) وهو عمل اخبارى ثرى جدا عن بيرو الاستعمارية.

(٦) بابلو جوزيف دى أريجا (١٥٦٤-١٦٢٢) جيزويت إسبانى كان يدرس البلاغة فى أكاديمية سان ماركوس الملكية ثم أصبح عميدها فى عام ١٥٨٨ وكتب اقتلاع الوثنية فى بيرو (١٦٢١).

(٧) تاهوانتينسويو الاسم الذى يطلق على إمبراطورية الإنكا بأكملها .

(٨) فرانسيسكو بيزارو (١٤٧٦- ١٥٤١). غازى بيرو، ولم يكن مثل كورتيز، بل كان جنديا فظا وغير مثقف.

(٩) إنكا أتاوالبا (توفى عام ١٥٣٣) الإنكا الأخير، الابن المفضل لهوا يانا كاباك. وقد أسر أتاوالبا على يد بيزارو فى ١٦ نوفمبر ١٥٣٢ وأطلق سراحه بفدية. أمر بقتل أخيه غير الشقيق هو أسكار و أعدم عقابًا على هذه الجريمة.

(١٠) الأمير هو اسكار (توفى عام ١٥٣٣) تقاسم مع أخيه غير الشقيق أتاوالبا إمبراطورية الإنكا بعد وفاة الأب ١٥٢٥.

(١١) كازكو مدينة تأسست في القرن الحادى عشر على يد مانكو كاباك، كانت عاصمة إمبراطورية الإنكا وقت الغزو الإسبانى فى ١٥١٩.

(١٢) مانكو إنكا ولد فى كازكو، ابن هوايانا كاباك وماما رونتا، اصطحب بيزارو عندما دخل المدينة وكان مسئولاً عن العديد من الغارات على مواقع إسبانية.

اكتشاف طريقة للكتابة
سارتر المدرسة العسكرية وزمن البطل

عملية الكتابة هى عملية يقوم فيها كل جزء من شخصية الكاتب بدور؛ فالكاتب لا يكتب بأفكاره فقط بل بغرائزه وحواسه أيضًا. كما يلعب الجانب المظلم للشخصية دورًا مهما للغاية فى عملية كتابة كتاب. فالعامل العقلى هو أحد الأشياء التى لايعيها الكاتب بشكل كامل، لذا فإنه عندما يدلى بشهادته عن كتبه إنما يؤدى ذلك بشكل ذاتى محض ويعطى صورة واضحة فقط عما أراد أن يقوم به وهى صورة نادرًا ما تتطابق مع ما قام به بالفعل. لهذا يصبح القارئ فى بعض الأحيان فى موقع يتيح له الحكم بشكل أفضل على عمل الكاتب بشكل أفضل من الكاتب نفسه.

لقـــــد أعطيت روايتى (المدينة والكلاب) La Ciudad y los perros العنوان الإنجليزى "زمن البطل". ويجب علّى القول إنه لم يعجبنى؛ لأن زمن البطل لا يعطى فكرة العنوان الأصلى نفسها لكن ناشرى اختار هذا العنوان وعندما اقترحت أنا عنوان المدينة والكلاب، قال إن هذا العنوان غير مثير للانتباه على الإطلاق؛ فأطلقنا على الرواية عنوانًا يجذب الانتباه أكثر. لكن زمن البطل لا يعتبر معادلاً حقيقيا للعنوان الأصلى. كنت قد كتبت هذه الرواية التى كانت أولى رواياتى (كتبت من قبل كتاب قصص قصيرة) فيما بين عامى ١٩٥٨ و١٩٦١. واستغرقت كتابتها ثلاثة أعوام، وكانت تجربة مهمة ؛ لأننى أكتشفت أشياء عديدة عن الأدب وعن نفسى كما تعلمت طريقة للكتابة مازلت أتبعها من حينها فى كل رواياتى وكتبى الأخرى. تعلمت – أثناء فترة كتابتى لهذا الكتاب – شيئين عن نفسى. أولاً أن التجربة الشخصية هى دائمًا المادة الخام لما أكتبه. فكل إبداعى من قصص قصيرة وروايات ومسرحيات بدأ تجارب شخصية ؛ أى إننى كتبت هذه الأعمال ؛ لأن شيئًا ما قد حدث لى أو لأنى قابلت شخصًا ما أو قرأت شيئًا أصبح تجربة مهمة بالنسبة إلىّ. و على الرغم من أننى لا أكون دائمًا واعيًا

بالأسباب التى تجعل تجربة محددة تعلق بذاكرتى بهذه الحيوية ولا لماذا تصبح تجربة ما تدريجيا مصدراً لتشجيعى على الخلق والتخيل حيالها فإن كل إبداعى يبدأ بهذه الطريقة.

يقع زميلى البيرونى «خوسيه ماريا أرجويداس» ضمن كتاب أمريكا اللاتينية الذين أقدرهم ، والذين يكتبون مباشرة من خلال تجربتهم الشخصية وعلى الرغم أن خوسيه ليس معروفا بشكل واسع فى الخارج فإنه كان كاتبًا مهما وروائيا مثيراً وكاتب قصص قصيرة كما كان أيضًا أنثروبولوجيا وكانت لديه معرفة حميمة بالثقافة الهندية وهو شيء يمتلكه القليلون جدًا من كتاب أمريكا اللاتينية، وكتب أيضًا مقالات مثيرة عن الثقافة الهندية والعالم الهندى. ذلك أنه ولد فى مجتمع هندى ولم ينتقل إلى المجتمع الأبيض حتى بلغ السابعة عشرة من عمره. وعليه فإن كل كتبه عبارة عن إعادة بناء لهذا العالم الهندى الذى عرفه أثناء طفولته وأنا اقرأ له بإعجاب شديد وربما كان له بعض التأثير على ما أكتبه خاصة روايته الأولى los nos profundo (الأنهار العميقة) التى لاقت نجاحًا عظيمًا فى بيرو حيث نشرت لأول مرة. وعلى الرغم من تفرد تجربته فى الأدب البيرونى فإن هناك كتابًا «لاتين» أمريكيين آخرين لهم تجارب مشابهة فى بلادهم مثل الكاتب المكسيكى خوان رالفو الذى كانت له تجربة مباشرة مع إحدى الثقافات الهندية؛ ورواباستوس الكاتب الباراجوانى إذ يمكنك من خلال كتبه أن ترى أنه كان ذا علاقة حميمة بالعالم المحلى. كانت التجربة الشخصية التى أمدتنى بالمادة الخام لكتاب «زمن البطل» هى الوقت الذى قضيته فى مدرسة عسكرية داخلية تدعى ليونشيو برادو Leoncio Prado وذلك فى الفترة ما بين ١٩٥٠ و ١٩٥١ أى عندما كنت فى الرابعة عشرة والخامسة عشرة سنة من عمرى. فى الحقيقة يجب أن أخبركم شيئًا عن هذه المدرسة وعن بيرو فى ذلك الوقت، فبيرو كانت ومازالت مجتمعًا هجينًا ليس لبلد واحد بل لعدة بلاد توجد معًا فى أمة واحدة وبأفراد ينتمون لهذه البلاد المنفصلة ويملكون صلة ضئيلة ببعضهم البعض. فإذا كنت مثلى بيرونى مولود فى عائلة من الطبقة المتوسطة وتعيش فى أحد أحياء الطبقة المتوسطة فى ليما فستكون لديك فكرة محدودة عن ما بيرو بلداً ومجتمعًا. فربما تظن أن بيرو هى بلد للبيض . الطبقات

الاجتماعية والاقتصادية المستغربين والمتحدثين بالإسبانية، أناس لهم أسلوب حياة متحضر بل وحتى مرفه لكن لن تتاح لك الفرصة لرؤية مجرد هندى واحد لو كنت تحيا فى ليما فى ميرافلوريس وهى ضيعة أنيقة للطبقة المتوسطة فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات؛ لأن الهنود كانوا عمليا فى الريف فى منطقة الإنديز أو فى الجيوب الخارجية للمدينة التى لايذهب إليها أبداً صبى من عائلة من الطبقة المتوسطة.

وهكذا كانت فكرتى عن بيرو صبيا محدودة ومشوهة أعتقد أن هذه هى خبرة معظم البيرونيين بشكل أو بآخر. كل شخص يعيش منعزلاً فى عالم صغير يخصه، وعمليا جاهل تماما بطبيعة حياة البيرونيين الآخرين . كنا محاطين بعالم من الجهل والتحامل تعاملنا معه كأمر مسلم به على أنه الواقع الموضوعى إن التقسيمات فى بيرو عديدة. أولاً: عرقية ، فهناك بيرو للبيض وبيرو للهنود وبيرو للسود والأقليات الصغيرة من البرونيين الآسيويين وسكان منطقة الأمازون . ثانيًا: هناك القسمة بين بيرو الحضر وبيرو الريف، وهما عالمان منفصلان، مختلفان تمامًا فى العادات والطقوس، فى إيقاع الحياة وأيضًا فى اللغة؛ لأن الإسبانية كان يجرى التحدث بها فى المدن بينما يجرى التحدث فى الريف بلغة الكويشا أو الأمارا أى اللغات المحلية. ثالثًا: كانت هناك التقسيمات الجغرافية والإقليمية وهى قوية جدا اليوم لكنها كانت أكثر حتى من ذلك من خمسة وثلاثين عامًا خلت مابين المنطقة الساحلية والإنديز وأدغال الأمازون. هذه العوائق الجغرافية الثلاثة مثلها مثل ثلاثة بلدان مختلفة فى بيرو.

فى ذلك الوقت كان هناك القليل من المؤسسات التى تمثل فيها البلد كلها. إحدى هذه المؤسسات النادرة الممثلة حقا لكل التعقيد وللجماعات الاجتماعية والثقافية والعرقية المختلفةكانت هى هذه المدرسة العسكرية: ليونشيو برادو. كانت مدرسة ثانوية للسنوات الثلاث الأخيرة فقط . وقد أنشئت فى أواخر الأربعينيات . ولعدة أسباب كان بالمدرسة شباب من الطبقات الاجتماعية والاقتصادية كافة. فهناك أولاد من الطبقة العليا أرسلهم ذووهم إليها كأنها نوع من المدارس الإصلاحية . كانوا أولاداً عنيدين متمردين تتعذر السيطرة عليهم أرسلوا إلى هناك؛ لأن عائلاتهم رأت أن النظام العسكرى سيكون جيداً للشباب المتمرد. كما كان هناك العديد من الصبيان من الطبقة

المتوسطة ذهبوا إلى ليو نشيو برادو إعداداً لمستقبل عسكرى إذ أرادوا أن يصبحوا ضباطًا فى الأسطول مثلاً، واعتقدوا أن هذه المؤسسة ستكون مدرسة تأهيل جيدة بالنسبة إليهم، و كان هناك أيضًا العديد من الطلاب من الطبقة الأدنى بل و حتى من أكثر العائلات فقراً وتواضعًا فى البلاد حيث كان المائة طالبٍ الأوائل الذين يجتازون اختبار الدخول يتلقّوْنَ منحة تعفيهم من مصروفات التعليم. وقد فتحت هذه السياسة المدرسة أمام أولاد فقراء جدا من حوارى ليما وجيويها. مما جعل كل الأجناس والطبقات الاجتماعية وحتى المناطق المختلفة فى بيرو ممثلة فى المدرسة التى كانت بشكلٍ ما نوعًا من النموذج المصغر لما كانت عليه بيرو.

كان الأولاد بين الثالثة عشرة والسادسة عشرة من عمرهم، وقد جلبوا معهم جميعًا عالمهم الخاص إلى المدرسة: تحاملاتهم وتقاليدهم ورؤيتهم الخاصة لبيرو. وكانت كل هذه الرؤى تتصارع مع بعضها البعض و كان الأولاد جميعًا يخضعون للنظام العسكرى حيث كانت فكرة المدرسة هى توفير كل من التوجيه العسكرى والتعليم الأكاديمى، كما يحصل الطلاب العسكريون على دبلومة ضباط احتياط تعفيهم من الخدمة العسكرية حيث كانت المدرسة تخضع لإدارة أحد أفرع الجيش وهو المشاة و تم تنظيمنا كتيبة جيش وتلقينا تدريباً عسكريا غاية فى الانضباط و الجدية بجانب التعليم الأكاديمى. ويجب على القول إن هذه التجربة كانت مهمة فى حياتى. والآن وأنا أنظر ورائى أشعر بالامتنان للمدرسة العسكرية؛ لأننى عرفت ما بيرو الحقيقية التى لم يكن عندى فكرة عنها قبل ذهابى إلى ليونشيو برادو ؟

لكن التجربة كانت صعبة للغاية بالنسبة إلَىّ. كانت نوعًا من الجرح فقد عشت طفولة محمية بشكل كبير ودللتنى عائلتى بشدة. كنت أظن عندما ذهبت إلى المدرسة العسكرية أن الحياة طيبة ولم تكن لدى فكرة أن الحياة يمكن أن تكون أيضًا عنفًا ووحشية، وأن الاختلافات الاجتماعية والعرقية والاقتصادية يمكن أن تعنى حرباً حقيقية بين البشر. كما لم تكن لدى فكرة عن أن النظام العسكرى وتمجيد القيم العسكرية والإنسانية والفحولة Machismo والأعمال البدائية يمكن أن تصبح شيئًا عنيفًا ومتوحشًا للغاية. كنت مصدوماً ومرعوباً خلال الأسابيع و ربما الشهور الأولى فى هذه المدرسة العسكرية.

من ناحية أخرى وعلى الرغم من حقيقة أننى عانيت بشكل لا يستهان به من الانعزال وكل التقاليد العنيفة المتعلقة بالتدريب العسكرى، فإننى استمتعت بالمدرسة بطريقة واحدة فقد تعلمت كيف أقرأ . كنت دائمًا مبهورًا بالمغامرة و قرأت روايات عن المغامرة بشكل نهم. لكن أن أتعلم كيف أقرأ كان شيئًا غاية فى الأهمية فى حياتى، خاصة؛ لأنى اكتشفت هذا الاحتمال الغريب عن إمكانية معايشة حياة مليئة بالمغامرات من خلال الأدب الذى أقرأه.

وأعتقد أننى منذ سن مبكرة حلمت بحياة مليئة بالمغامرات مثل أحد ابطال روايات سالجارى[1] وجول فيرن والكسندر دوماس وهم مؤلفون قرأتهم بعاطفة متأججة. كانت هذه المدرسة الداخلية هى أولى مغامراتى الحقيقية فى الحياة. فحتى هذا الوقت كانت لدى مغامرات أدبية ومتخيلة من خلال قراءة الكتب، على أن المدرسة العسكرية كانت مغامرة حقيقية متوحشة وعنيفة لكنها مغامرة مماثلة لهذه المغامرات الأدبية. بل إن فكرة كونى أتحول إلى بطل لمغامرة مشابهة لهذه المغامرات الأدبية بشكل ما ساعدتنى على مقاومة وتحمل تجربة كونى طالبًا فى مدرسة عسكرية. ومنذ أسبوعى الأول فى المدرسة أدركت اننى سأكتب يومًا ما رواية مبنية على هذه التجربة و شعرت فورًا أن هذا النوع من التجارب هو ما أحتاجه كى أكتب رواية مغامرات خاصة بى. وكان هذا ما فعلته. إلا أنه كان مستحيلاً بالنسبة إلى أن اكتبها فى أثناء معايشتى لهذه التجربة أو بعدها مباشرة. و كانت هذه الحقيقة أيضًا شيئًا اكتشفته من هذه الرواية الأولى . إننى أحتاج تجربة شخصية لأبدع، و أتخيل وأخلق أدبًا، لكننى فى الوقت نفسه أحتاج بعض المسافة. نوعًا ما من المنظور لهذه التجربة حتى أشعر أننى حر بما فيه الكفاية كى أتناولها وأحولها إلى أدب فإذا كانت التجربة قريبة جدًا أشعر بأننى مكبوح. فلم أكن قادرًا قط على كتابة أدب عن شىء حدث لى مؤخرًا فإذا كانت حميمية الواقع الحقيقى، الواقع المعيش يمكن أن يكون لها تأثير مقنع على خيالى فإننى أحتاج لمسافة، مسافة فى الزمان وفى المكان.

وقد جرت الأمور هكذا مع «زمن البطل». فقد حاولت أن أكتب رواية مبنية على تجربتى عندما كنت فى الجامعة فى ليما. لكننى لم أستطع ذلك رغم محاولتى لمرات

عديدة .أما فى عام ١٩٥٨ فحصلت على منحة لمدريد لإنجاز رسالتى للدكتوراه وبدأت فى كتابة الرواية فوراً بعد الوصول إلى هذه المدينة. وهكذا فقد كانت هناك أعوام ستة تفصل بينى وبين تجربتى فى ليونشيو برادو ، إلى جانب المسافة الفيزيائية الهائلة بين مدريد وليما بالطبع.

لقد ذكرت قبلاً أننى اكتشفت أسلوباً فى الكتابة وهو أسلوب أصبحت أمارسه من وقتها فى كل رواياتى ومسرحياتى. هذا الأسلوب هو تقريبًا ما يأتى : بالنسبة إلى أصعب جزء وأصعب وجه هو البداية. إن لها هذه الصعوبة الخاصة؛ لأننى أحتاج إلى أن أقاتل ضد فقدانى للأمان و هو أمر أشك فى أننى سأتمكن من التغلب عليه على الإطلاق ، والطريق الوحيد الذى يمكننى من كسر هذا الموقف المحبط هو الكتابة بشكل ميكانيكى مشابه لما يدعوه السرياليون الكتابة الأوتوماتيكية فأكتب أولاً مسودة من للرواية أحاول فيها أن أنشئ لا القصة ولا الحبكة بل إمكانيات الحبكة.أكتب بدون تفكير كثير محاولاً أن أتخطى كل أنواع النقد الذاتى بدون توقف وبدون إعطاء أى اعتبار لأسلوب أو بنية الرواية، واضعاً فقط على الأوراق كل شىء يمكن استخدامه مادة خام، مادة بدائية جدا من أجل تطوير لاحق فى القصة .عندما أبدأ فى كتابة رواية تكون عندى فكرة عامة عما ستصبح عليه القصة وأحمل فى عقلى بعض المسارات التى تشكل تاريخ الأحداث: كأن تبدأ إحدى الشخصيات هنا وتنتهى هناك، على سبيل المثال. ويكون معى هذا النوع من المعلومات عن الشخصيات، شكل عام للقصة. لكننى لا احترم أبداً هذا الشكل العام هذه الخطة. فأنا أحتاج سياقًا عاما. لكننى أعرف أننى سأغيره بطرق عديدة. فما أستمتع به حين أكتب رواية هو اكتشاف الاحتمالات الممكنة لأى قصة وأنا أعرف أن فكرتى العامة عن قصة ما، ستكون فقط نقطة إنطلاق لشىء سوف يدفعنى فى طريق غير متوقع. هذا هو ما أستمتع به وهذا هو ما أحبه عندما أكتب كتاباً: اكتشافُ أن شيئًا ما كان يدفعنى فى اتجاه كان من غير الممكن بالنسبة إلىَّ أن أتوقعه عندما بدأت وأعتبر نفسى انتهيت من كتابة كتاب عندما أصبح متعبًا للغاية من إعادة كتابته، حتى أصبح غير قادر على احتمال فكرة الاستمرار فى العمل فيه. لقد سئلت ذات مرة إذا كنت أعيد قراءة عملى؟ لا أفعل هذا مطلقًا. أحيانًا عندما

أكون بصدد مساعدة مترجم، أعود لمشهد ما لكنني لا أحب أن أقرأ أى شيء فى سياقه المتكامل ؛ لأننى أشعر دائمًا بأننى كان من الممكن أن أحقق أفضل من هذا بكثير.

دائمًا تكون أول نسخة للرواية فوضوية. بمعنى أن احتمالات القصة تتنامى فى طرق متعارضة. فأكتب الأحداث نفسها مرتين أو ثلاث من وجهات نظر مختلفة ومن أكثر من منظور مختلف بل أنشئ أحيانًا مسارات متعارضة للحبكات دون محاولة حل هذه التعارضات أوحتى تغيير أسماء الشخصيات أو الأماكن التى تتم فيها الأحداث والحكايات، فتصبح فى النهاية نوعًا من الصهارة المؤلمة للغاية فى كتابتها لكننى أعرف أننى بمجرد الانتهاء من هذه الصهارة سأتوقف عن الكتابة بفوضوية ؛ لأن كل الاحتمالات أصبحت موجودة وإحساسى بعدم الأمان سيختفى، وستصبح الكتابة تجربة ممتعة ومثيرة. كل هذا اكتشفته فى روايتى الأولى وأنا أقاتل ضد نفسى بضراوة. إننى حين حصلت على هذه المسودة، هذه الصهارة بدأت أشعر بما هو معنى الخلق. لهذا أقول إن ما يمتعنى حقا ليس هو الكتابة تحديداً بل تحرير الرواية. بالطبع يقوم الكتاب الآخرون بأعمالهم بشكل مختلف، فمثلاً لايقوم خوليو كورتاثر بكثير من إعادة الكتابة ولقد ذهلت عندما علمت أنه كتب نسخة واحدة من هوبسكوتش Hop-scotch فالنسخة الأولى كانت هى نفسها النسخة النهائية. أى عندما كان كورتاثر يجلس كل صباح لم يكن عالمًا بما سيحدث فى الرواية. وقام الكتاب بأكمله بهذا الشكل التلقائى وهو أمر غير وارد بالنسبة إلىَّ .

كتابة كتاب يمكن أن تكون تجربة مؤلمة لكن هناك أيضًا لذة. يمكننى أن أقول إنه يمكنك الحصول على لحظات عظيمة من اللذة، إثارة عظيمة. لكنها استثناء محدود بالنسبة إلى تجربة الكتابة اليومية. وبالنسبة إلى يبدأ الإبداع حقا عندما يتعين على أن أختار، أن انتقى وأن أحذف أشياء لاتناسب تطور القصة. وعندما أكتشف أن بين هذه الصهارة العديد من المسارات المنطقية والمترابطة وبعض القوى أو الدوافع فى الشخصيات يجب تتبعها واستخدامها يبدأ إحساسى بأننى فى غمار عملية إبداع أدبى واختراع شيء ما. ودائمًا أكتب نسخة ثانية أركز فيها تمامًا على بنية الرواية وفى هذه

المرة لا أهتم كثيراً باللغة؛ باستخدام الكلمات والعبارات، وأصبح منشغلاً تماماً بتنظيم القصة وإبداع البنية الزمنية للرواية. ففى الوقت الذى كتبت فيه «زمن البطل» لم أكن أعرف أنه من وجهة نظر تقنية هناك مسألتان أساسيتان ينبغى حلهما أو إبداعهما فى أثناء كتابة رواية. لكننى اكتشفت ذلك بعدها. أولى هاتين المسألتين هى ابتداع راوٍ فأنا أعتقد أن الراوى هو أهم شخصية فى الرواية ، وتظهر هذه الأهمية فى بعض الأحيان حين يكون شخصًا محوريا، شخصية محورية فى الرواية، وفى حالات أخرى لايكون الراوى شخصية روائية، ليس شخصًا مرئيا بل إنسانا غير مرئى، وفى هذه الحالة يكون خلقه أكثر تعقيداً وصعوبة من خلق إحدى شخصيات الرواية.

عندما كتبت «زمن البطل» لم أكن عالمًا بدور الراوى أو واعيًا به ثم اكتشفت غريزيا أن اختلاقه فى غاية الأهمية؛ لأنك إذا لم تلتزم بتأسيس القوانين التى يعمل الراوى من خلالها وينشئ الأحداث ويقترب منها ويتخذ مسافة تجاه الأحداث التى يرويها فإن قوة الإقناع فى الرواية ستختفى بكاملها. يمكنك أن تعطى أى نوع من السلطة للراوى لكن دائمًا من خلال نظام محكم فإذا كان النظام واضحًا ومحكمًا تتحقق قوة الإقناع وإذا لم تكن هناك علاقات ترابط وكان الراوى يتصرف بشكل عشوائى فإن هذا يترجم فوريا عند القارئ إلى عدم تصديق. سيشعر القارئ أن هناك شيئًا ما خطأ وأن ما يتم إخباره به لا يحدث حقا وإنما هو فقط مفروض عليه بعجرفة. لهذا يجب على الراوى أن يكون مخلصًا للقوانين التى تخلق نظام القص فى الرواية.

أما ثانى مشكلة أساسية يتحتم على كاتب الرواية حلها فهى مسألة الترتيب الزمنى، فالراوى والزمن هما ما يمنحان الأدب تمايزه واستقلاله عن دنيا الواقع. فالرواية لا تماثل أبدًا الحياة الحقيقية. الرواية عالم منفصل، عالم يمتلك شيئًا يختلف جوهريا عن الواقع الحقيقى؛ لأنها واقع أدبى يتعارض دائمًا مع الواقع الحقيقى. والفرق بين كلا الواقعين هو وجود هذا الراوى، ففى الواقع الحقيقى لايوجد راو، وكذلك البنية الزمنية فى الأدب فهى لا تتماثل أبدًا مع البنية الزمنية فى الحياة الحقيقية؛ فالتسلسل أو الترتيب الزمنى والطريقة التى ينساب بها الزمن فى الأدب يختلفان عن الزمن الحقيقى. وتنسيق الزمن هو أحد الأوجه التى يمكنك من خلالها تتبع أصالة عالم

خيالى. فالطريقة التى يرتب بها كل روائى وكل كاتب للأدب الزمن هى ما يعطى لعمله الأدبى أصالته ، ومرة أخرى تمايزه، وقد اكتشفت أهمية وجود نظام محكم للراوى والبنية الزمنية فى رواية «زمن البطل».

كما رأينا كانت تجربتى فى المدرسة العسكرية أحد التأثيرات المهمة فى كتابة هذه الرواية وكان هناك تأثير آخر للمفكر والكاتب الفرنسى جان بول سارتر. فقد قرأت سارتر بإعجاب وحماسة عظيمين عندما كنت بالجامعة. وكانت الوجودية فى الفلسفة مؤثرة فى العالم كله وبكل تأكيد فى الجامعة التى كنت ملحقًا بها فى بيرو. كانت أهمية سارتر تكمن تحديداً فى أننى اكتشفت من خلاله الأدب الحديث، إذ بدأت اكتشف أهمية الشكل فى الأدب عندما كنت أقرأ رواياته وقصصه القصيرة لكن الأهمية الكبرى كانت لأفكار سارتر عن الأدب ، عما ينبغى أن يكون عليه الأدب وما ينبغى أن يكون عليه الأديب وكانت أفكاره عن الأدب الملتزم مطلقة الأهمية بالنسبة إلىّ.

لقد أصبحت فى ذلك الوقت سياسيا للغاية وكنت شديد الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية وانضممت إلى الحزب الشيوعى فى بيرو. ولأن الواقعية الاشتراكية كانت الفلسفة الجمالية الرسمية للحزب الشيوعى فقد كانت لى علاقة صعبة مع الرفاق فى الحزب؛ لأننى لم أستطع أن أشاركهم هذه الفلسفة، أى العقيدة الجمالية للواقعية الاشتراكية هذه والتى آمنت بالأدب دعاية، وسيلة لنشر الأفكار السياسية و فلسفة صحيحة للبروليتاريا فبالرغم من كثرة قراءتى فى الماركسية خلال هذه الفترة كانت لدى هذه الاختلافات بسبب سارتر (الذى كان دائما فى علاقة حب/ كراهية مع الماركسية) فإن أفكار سارتر عن الأدب والعلاقة بين الأدب والتاريخ كانت مقنعة جدا بالنسبة إلى لدرجة أننى لم أستطع قط أن أقبل العقيدة الرسمية للحزب، ففى الحقيقة لم أكن قط ماركسيا أرثوذكسيا. كنت فقط ولفترة قصيرة جداً من الزمن ماركسيا غير أرثوذكسى على الإطلاق ففى «زمن البطل» يمكنك أن تشعر بشىء من الاتجاه الماركسى لكنى لا أعتقد أنه ظاهر فى أى من كتبى اللاحقة .

لقد أعجبتنى فكرةُ سارتر القائلة بأن الأدب ليس– ولا يمكن أن يكون – مجانيا وأنه من غير المقبول أن يصبح الأدب مكرساً بشكل خالص للمتعة. وأن الأدب خطير؛

لأن الكاتب من خلال كتبه يمكن أن يكون صوتًا لمجتمعه ويمكن أن يغير أشياء في الحياة. كنت أحفظ عن ظهر قلب مقدمة «العصور الحديثة» Le temps Moderne وهي مجلة أدبية أصدرها سارتر في فرنسا في أواخر الأربعينيات. حيث قال فيها إن الكلمات أفعال يمكنها أن تنتج تغييرًا اجتماعيا وتغييرًا تاريخيا وإنه إذا كانت للكاتب هذه السلطة فإن عليه التزامًا أخلاقيا بأن يستخدمها في القتال من أجل ضحايا المجتمع وفضح كل المستور وكل الأفعال الخاطئة في زمنه. كما أعجبت أيضًا بفكرة سارتر عن أن الأدب شديد الارتباط بالزمن المعاصر وأنه من غير المقبول أخلاقيا استخدام الأدب في الهروب من المشاكل المعاصرة.

عندما أرغب في الكتابة عن أمور سياسية أكتب مقالات أو بحوثًا أو ألقي محاضرات. فأنا مقتنع بأن الأدب الخلاق ليس وسيلة جيدة لنقل المقولات السياسية. فإذا حاولت أن تستخدم الأدب وسيلة للدعاية السياسية ولنشر أفكار سياسية فإنك تفشل كاتبًا. عندما أكتب أدبًا أركز على ما هو أدب بالفعل، على شيء أكبر من السياسة. يمكنك أن تستخدم السياسة من أجل الأدب لكن لايمكنك فعل العكس. لا ينبغي أن يستخدم الأدب لنقل فكرة سياسية؛ لأن النتيجة ستكون تدمير الأدب. لقد قمت بكتابة روايات لعبت فيها السياسة دورًا أساسيا مثل حوار في الكاتدرائية. يمكنك أن تقول إنها رواية سياسية؛ لأن هناك وصفًا لمجتمع خاضع لحكم ديكتاتوري ولأن الأفكار والأحداث السياسية تشكل عنصرًا مهما في العمل، لكن الرواية لم تكتب لنشر أفكار سياسية. إذا كان ما يدفعك للكتابة مقولة سياسية فلا يجب عليك أن تكتب رواية، أو تستخدم أي نوع آخر من الأدب فمن الأفضل لفعل ذلك استخدام (جنس أدبي) أكثر عقلانية مثل المقالة.

أعتقد أن الأفكار السارترية عن المسئولية الاجتماعية والأخلاقية في الأدب منعكسة بشكل عميق فيما حاولت أن أفعله في روايتي الأولى التي تحتوي بعضًا من الْهَمِّ الاجتماعي. فما المدرسة العسكرية وحياة الطلاب العسكريين وعلاقتهم بالضباط إلا نوعٌ ما من الحُجَّة التي اتخذتها لوصف الصراعات والأشكال العنيفة للمؤسسات التي يمتلكها مجتمع مثل بيرو، بالإضافة إلى المظالم الاجتماعية والاقتصادية في هذا

المجتمع . وفى الوقت نفسه كان تأثير سارتر موجوداً فى مستويات أخرى من الرواية. فعند سارتر لاتجد فقط هذه الأفكار التى تخص مفكرا وفيلسوفًا اجتماعيا لكنك تراه كاتبًا للأدب والمسرح، وفى كتابات سارتر ولع غير واع بالجانب المظلم من الشخصية: بالسلوك المؤذى وبالأشكال الملتوية للأفعال أو الميول أو الدوافع عند البشر وهذا أمر لافت؛ لأن سارتر ربما كان أحد أكثر الكتاب الذين قرأتهم عقلانية؛ عقلانى بمعنى أن يمارس سيطرة حازمة على مواده فلا يوجد هناك إحساس بالتلقائية فى روايات سارتر ومسرحياته. فالانطباع الذى يصلك كقارئ لأحد كتب سارتر هو أن الإبداع فى حالته كان مثل ناتج ثانوى للذكاء والعقل بدلاً من الدافع التلقائى الطبيعى الذى يمثل القلب فى معظم الأدب. فعند سارتر كل شىء عقلانى، لكن بالرغم من هذا هناك دائمًا مظاهر معتمة من اللاعقلانية فى شخصيات رواياته أو مسرحياته. غالبًا ما تعكس شخصياته كآبة حياتها. لكن يمكنك أن ترى من خلال سلوكها وجود شىء غريزى خالص، شىء لايمكن فى الحقيقة ضبطه أو التحكم فيه بالعقل. وأعتقد أن هذا الانتباه للوجوه الأكثر ظلمة فى السلوك الإنسانى متحقق أيضًا فى روايتى الأولى. فأفعال بعض الشخصيات تعبر عن النوع نفسه من الولع بهذا السلوك الملتوى لمظهر الشر هذا فى الشخصية. وأعتقد أن هذه الصور ربما نبعت من قراءتى لروايات سارتر.

ومن الكتاب الآخرين الذين كان لهم تأثير على كتابة «زمن البطل» كاتب فرنسى آخر هو أندريه مالرو الذى لم تعد رواياته تقرأ ثانية على نطاق واسع وهو ما يدعو للأسف إذ كان روائيا عظيمًا. وقد قرأت رواياته بحماسة عظيمة وربما كانت أحداث روايات مالرو التى يصف فيها المشهد بشكل جمعى فى ذهنى حين كتبت كل هذه الأحداث التى تصف الحركة الجماعية وحياة الطلاب العسكريين فى «زمن البطل». أعتقد أنه كان كاتبًا عظيمًا للأوجه الجماعية فى الحياة. ففى روايتى الظرف الإنسانى Condition humain والأمل L'espoir بالتحديدة نجح مالرو بشكل خاص فى وصف الجماعية؛ أى الطريقة التى تتصرف بها الأعداد الغفيرة من البشر فى المظاهرات الشعبية أو فى الحرب.

وكان وليم فوكنر أحد الكتاب الآخرين الذين كان لهم تأثير على كتابة «زمن البطل». فقد كان له تأثير جبار على الأدب الأمريكى اللاتينى، وقد اكتشفت أعماله عندما كنت أنهى دراساتى الجامعية. وأتذكرأن فوكنر هو أول كاتب قرأته بصحبة ورقة وقلم محاولاً فك طلاسم البنى و الإبداع الشكلى فى رواياته، فبقراءة فوكنر تعلمت أن الشكل يمكن أن يكون شخصية فى رواية ما بل و فى بعض الأحيان أكثر الشخصيات أهمية، وهو فى الحقيقة عبارة عن تنظيم منظور الحكى، استخدام رواة مختلفين وإخفاء بعض المعلومات عن القارئ لخلق الإثارة. كنت مولعًا بسيطرته الفائقة على بنية العمل الأدبى. فنسق القصة يعكس نوعًا ما من الولع بهذه الاحتمالات المنهجية لشكل القصة وهو اكتشاف أدين به فوكنر.

فقصة زمن البطل تُرْوَى على مستويات مختلفة فهناك بعض الشخصيات التى قدمت للقارئ من خلال زاوية رؤية خارجية فقط. فالقارئ يرى ويشاهد الشخصيات تتحرك وتقول أشياء لكنه لا يعلم ما يدور فى دخيلة أنفسها، لا يعى الدافع وراء أفعالها. فمثلاً تيريزا وهى شخصية مهمة فى الرواية تعد مثالاً على زاوية رؤية خارجية للشخصية. حيث لايكتشف القارئ سوى فى نهاية الرواية أنها شخصية واحدة فقط فحتى ذلك الحين تبدو ثلاث شخصيات مختلفة؛ لأنها توصف من خلال عيون ثلاثة طلاب عسكريين مختلفين. عرفها كل منهم فى لحظات مختلفة ومنفصلة ومن ثم فكل منهم يحمل صورة مختلفة، فكرة مختلفة عن هذه الفتاة وفى النهاية فقط ندرك أن تيريزا التى كانت أولى صديقات «إسكالفو» ثم «البرتو» هى الصديقة الصغيرة نفْسها «لجاجوار» فى طفولته والتى تزوجها فيما بعد.

ومن ناحية أخرى قدمت بعض الشخصيات من زاوية رؤية داخلية فقط. لذا ففى حين يعلم القارئ ما وراء أفعالها وسلوكها الخارجى فإن هذا السلوك الخارجى نفسه يظل مستغلقًا عليه. ثم هناك بعض الشخصيات- خاصة الشخصيات المثقفة فى الرواية؛ ثمة طالب مهتم بالأدب والآخر يكتب قصص قصيرة إباحية - تم تقديمها بكلتا الطريقتين؛ حيث وصفت من كلتا زاويتى الرؤية الخارجية والداخلية. وهذه المستويات المختلفة لم تكن اعتباطية فقد كان هناك سبب لاستخدام منظور مختلف لكل شخصية.

فعلى سبيل المثال كانت أكثر الشخصيات تناقضًا فى الكتاب شخصية ولد خشن أطلق عليه زملاؤه اسم جاجوار وله السمات الشائعة للشخص الخشن كما كان رئيسًا لعصابة من أربعة أشخاص تدعى الدائرة. كان يتصرف دائمًا كشخص قاس وأحيانًا متوحش كى يحترمه الآخرون مجسدًا بشكل ما فلسفة الفحولة التى يحاول الضباط والمدرسة فرضها على الطلاب. لكن فى الوقت نفسه كانت له شخصية سرية مختلفة تمامًا يحاول إخفاءها، إذ سيكون كشف أشياء مثل الحساسية والعواطف عرضًا من أعراض الضعف . مما يجعله يقدم نفسه من وجهة نظر خارجية فقط وبالشكل الذى يرغب أن يراه به الآخرون وسوف لايكتشف القارئ الوجه الآخر لشخصيته إلا فى نهاية الرواية حيث ستصبح هذه الشخصية الأحادية إنسانًا أكثر التباسًا وتعقيدًا.

وشخصية أخرى، وهى من أكثر شخصيات الرواية بدائية شخصية طالب يدعى «بوا ... Boa» وهو شاذ يمارس الشذوذ مع كلب فى المدرسة. ويتم وصفه من زاوية رؤية خارجية على طريقة القص بأسلوب تيار الوعى. ويمثل هذا المستوى أكثر الوجوه غريزية فى المدرسة. فتجربتى فى ليونشيو برادو تؤكد أن كل النظام الأخلاقى والفلسفى الذى يشكل مناخ المدرسة له القدرة على إعطاء الجانب الغريزى من الشخصية دورًا أساسيا فى الحياة. فما أردت أن أفعله من خلال شخصية بوا هذا، هو توضيح كيف أنه من الممكن رؤية سلوك هؤلاء الأولاد كتجسيد للانحراف فى هذه الفلسفة العسكرية. أردت أن أوضح هذا فقط كآلية شخصية وحميمية.

هناك مجموعة كبيرة من التعارضات فى زمن البطل من ضمنها التناقضات بين عالم الطلاب وعالم الضباط، الطفولة والنضج. هذان العالمان مختلفان تمامًا حتى لو تشاركا فى الفلسفة نفسها والقيم الأخلاقية والاجتماعية نفسها. الضباط لا يعلمون ما هى الحياة الحقيقية للطلاب ؟ والعكس صحيح. فالطلاب يعيدون إنتاج حياة الضباط فى حياتهم اليومية وحياتهم السرية. يعيدون إنتاج الطقوس والطريقة التى يعامل بها الضباط بعضهم البعض ويعيدون إنتاج ليس فقط اللغة بل العادات والتحاملات. لكن هذه ليست إعادة إنتاج بالمعنى الحرفى، فعندما يحاول الطلاب محاكاة سلوك الضباط تتشوه هذه الطقوس وتتحول إلى شىء مختلف، لنوع من الكاريكاتير، وقد قدمت هذا

التعارض بحرص فى «زمن البطل». وأعتقد ان هذا هو أكثر الوجوه السارترية فى الكتاب. إنها المحاولة النقدية لتوضيح كيف يمكن أن تدمر وتحرف شخصية الأولاد بهذا الشكل المشوه. كيف لفكرة الشجاعة على سبيل المثال إذا تلقاها ولد فى الثالثة أو الرابعة عشرة من عمره أن تتحول إلى طريقة متوحشة للتعامل مع العلاقات الإنسانية والأحاسيس . وهذا التشويه الذى يقوم به الطلاب لما يفعله الكبار يمثل أكثر العناصر سارترية فى العمل.

فى الوقت نفسه هناك أهمية كبيرة فى الرواية للاختلاف فى شخصيات التلاميذ. فهم يختلفون عندما يكونون مع بعضهم البعض عنهم مع الكبار. يختلفون عندما يكونون مع الضباط عنهم مع أهاليهم. وهم مختلفون داخل المدرسة عنهم خارجها كما، لو كانت المدرسة قد خلقت فيهم قابلية لتغيير شخصيتهم كوسيلة للدفاع عن أنفسهم ضد الأخطار. لذا استخدمت عبارة من إحدى مسرحيات سارتر كتصدير للرواية وهى (الإنسان يمثل البطل؛ لأنه جبان ويمثل القديس؛ لأنه شرير ويمثل القاتل؛ لأنه يتوق لقتل وجود زميله. الإنسان يمثل؛ لأنه ولد كذابًا) (٢).

فما أردت أن أعبر عنه فى تحول الشخصيات هذا فى الرواية هو ضرورة أن يصبح الأولاد مختلفين كوسيلة للدفاع عن النفس فى الحياة. وهذا شىء تعلموه فى المدرسة. عندما كنت أنهى آخر نسخة من الرواية؛ النسخة الثالثة، وفى المشهد الأخير أردت أن يعرف القارئ عن شخصيتين بعد سنوات عديدة من إنهائهما الدراسة فى الأكاديمية العسكرية، حيث يدور حوار بين الشخص القاسى جاجوار وصديق سفاح، رجل من عالم الجريمة (حيث كان لجاجوار أيضًا صلة بعالم الجريمة عندما كان صبيا). يقابل جاجوار هذا الصديق «هيجرز» ذات يوم ويتناولان قهوة معًا وهم يتذكران ماضيهما ويحكى جاجوار لصديقه عن زوجته، حيث تزوج من فتاة أحبها منذ الطفولة. وعندما كنت أعيد كتابة هذا المشهد وأتتنى هذه الفكرة فجأة: بدلاً من جعل جاجوار يحكى لنا كيف التقى بالفتاة التى مازال يحبها، لما لا أقدم هذه الفتاة مباشرة فى الحوار بين هيجرز وجاجوار بدون أى نوع من الإعلان للقارئ كما فى فيلم عندما تشاهد مشهداً فى فيلم وفجأة يذكرك مشهد آخر بالشخصية التى تظهر وهو أمر

لا يؤدى إلى إرباك متابع الفيلم. لماذا لا أفعل الشىء نفسه فى الرواية وأمزج الحوار بين چاجوار وهيجرر بحوار آخر، مشهد حدث منذ سنوات مضت، شىء تتذكره إحدى الشخصيات؟ وهذا ما فعلته وهو أمر تطلب جهدًا عظيمًا وصداعًا كى أفعله بطريقة يسهل على القارىء تقبلها. وقد أصبحت هذه التقنية مهمة جدًا للكتب التالية التى كتبتها. اكتشفت طريقة مزج المشاهد هذه التى حدثت فى أوقات وأماكن مختلفة فى مشهد واحد وهى إمكانية غير عادية. إمكانية يمكننى استكشافها وتطويرها بشكل أكبر فى كتب قادمة. لهذا السبب أذكر هذا المشهد. لقد أصبحت مفتونًا بمزج الأزمنة والأماكن فى مشهد واحد حتى أن روايتى «المنزل الأخضر» مبنية كلية حول هذه الفكرة للأوانى المستطرقة. Vasos Comunicantes.

الهوامش

(١) إميليو سا لجارى (١٨٦٣-١٩١١) كاتب إيطالى ترجمت رواياته على نطاق واسع إلى الإسبانية. من أعماله قرطاج تشتعل (١٩٠٨) والرجل الملعون (١٩١٦).

(٢) عن كين Kean التى ألفها سارتر معتمداً على مسرحية لألكسندر دوماس تدعى "Kean ou dèsordre et Genie كين الفوضى والعبقرية".

من بلوغ سن التاسعة ورؤية البحر لأول مرة (كتابة البيت الأخضر)

كتابة الرواية طقس شبيه بعرض استربتيز. مثل الفتاة التى تحرر نفسها من ملابسها تحت أضواء الخشبة العارية من الخجل وتعرض مفاتنها السرية واحدًا تلو الآخر؛ يعرى الكاتب أيضًا ذاته الحميمة أمام جمهور رواياته. لكن هناك بالطبع اختلافات؛ فالذى يعرض الروائى من ذاته، ليست مفاتنه الساحرة مثل الفتاة، لكنه يكشف بدلاً منها الشياطين التى تسيطر عليه، حنينه أو ذنبه، وأحيانًا استياءه.

اختلاف آخر هو أنه فى أثناء عرض الاستربتيز تكون الفتاة مرتدية ملابسها أولاً ثم تتعرى نهائيا. وفى حالة الرواية ينعكس المسار ففى البداية يكون الكاتب عاريًا وفى النهاية مرتديا ملابسه؛ فالتجارب الشخصية التى كانت المثير الأول لكتابة الرواية تتنكر فى أثناء عملية الإبداع حتى أنه حينما تنتهى الرواية لا يستطيع أحد، بما فى ذلك الكاتب نفسه غالبًا، أن يسمع هذا القلب الأوتوبيوجرافى الذى لا يمكن تجنب دقاته فى الأدب القصصى. وعليه فكتابة الرواية مثل الاستربتيز المقلوب وكل الروائيين عارضون متفردون.

وقد خطر لى أنه سيكون من المثير لكم، يا قراء الرواية، أن تحضروا أحد هذه العروض العارية التى يولد منها الأدب القصصى. أريد أن أعيد بناء العملية التى ولدت منها رواية «البيت الأخضر» التى كتبتها بين عامى ١٩٦٢ - ١٩٦٦ فى طور التكوين. الرواية تقع بين مكانين مختلفين جدا فى بلدى. أحدهما هو بيورا Piura فى أقصى شمال الساحل، وهى مدينة محاصرة بكثبان الرمال العظيمة، والآخر بعيد جدا عن بيورا فى الجانب الآخر لجبال الإنديز وهو محطة تجارية صغيرة فى منطقة الأمازون تدعى سانتا ماريا دى نييفا Santa Maria de Nieva. يمثل هذان المكانان عالمين تاريخيين واجتماعيين وجغرافيين متضادين ومنعزلين تمامًا أحدهما عن الآخر؛ لأن

الاتصال بينهما لا نهائى وصعب. تمثل بيورا الصحراء، اللون الأصفر، بيرو الإسبانية والحضارة أما سانتا ماريا دى نييفا فتمثل الأدغال، الوفرة النباتية، اللون الأخضر والقبائل الهندية التى لم تدخل التاريخ بعد، والمؤسسات والعادات التى تبدو كأنها من العصور الوسطى وبين هاتين المنظومتين الراسختين تدور الأحداث الرئيسية للبيت الأخضر. هناك منطقة أخرى هى نهر مارنيون Marañon الذى تنساب فيه أحداث جزء من القصة.

منابت هذه الرواية تعود لعالم ١٩٤٥ عندما وصلت عائلتى لبيورا للمرة الأولى. هذا العام الذى قضيته فى بيورا طفلاً فى التاسعة من عمره كان مصيريا بالنسبة إلىّ، فالأشياء التى فعلتها والناس الذين عرفتهم والشوارع والساحات والكنائس والنهر والكثبان الرملية حيث كنت أذهب أنا ورفاقى فى المدرسة لنلعب، بقيت مشتعلة فى ذاكرتى. وأعتقد أنه ما من فترة أخرى قبلها أو بعدها أثرت فى بعمق هذه الشهور فى بيورا. ما السبب؟ السؤال يأسرنى وحاولت مرات أن أفهمه.

أمى تقول إن السبب هو أننى رأيت البحر لأول مرة فى تلك السنة. فحتى هذا الوقت كنا نعيش فى كوتشا بامبا وهى مدينة داخلية فى بوليفيا، ويبدو أن اكتشاف المحيط الهادى أثارنى أكثر مما فعل ببالبوا Balboa،(*) إلى الحد الذى جعلنى، ولفترة طويلة، أحلم بأن أصبح بحاراً. وربما يرجع السبب فى ذلك إلى اكتشافى لبلدى حيث كان عام ١٩٤٥ هو أول عام أقضيه فى بيرو (فقد أخذتنى عائلتى إلى بوليفيا بعد ولادتى بأشهر قليلة) وفى هذه الفترة بين التاسعة والعاشرة من عمرى كنت وطنيا متحمساً. واعتقدت أنه لأن تكون بيرونيّا أفضل من أن تكون - دعنا نقول - أكوادوريا أو تشيليا. لم أكن قد تعلمت بعد أن أرض ميلاد المرء هى صدفة من صدف الحياة.

لكن ربما كان السبب الرئيسى فى أن إقامتى فى بيورا قد أثرت فى بهذا العمق هو أن بعض أصدقائى أخبرونى فى عصر يوم ما، كنا نحاول فيه أن نسبح فى المياه الميتة

(*) فاسكو نونيث دى بالبو: غازى إسبانى مكتشف المحيط الباسيفيكى .

تقريبًا لنهر بيورا بشيء شكل لي زلزالاً عاطفيًا، أن الأطفال لا يأتون من باريس، وأنه ليس صحيحًا أن لقلقًا أبيض يجلبهم للحياة من مناطق غريبة. أعتقد أنني كنت حتى ذلك الوقت مقتنعًا أنني وصلت هذا العالم على الجناحين الناعمين الدافئين لهذا الطائر الجميل (الذي لم أره قط)، وأن اللقلق ألقاني في ذراعي أمي. في الحقيقة كنت منزعجًا بشدة عندما اكتشفت أن الأشياء تحدث بشكل أكثر تواضعًا وقد استغرقني وقت طويل قبل أن أروض نفسي على المنشأ الحقيقي للأطفال. ربما كان هذا هو السبب. ربما لأنني حققت الاكتشاف الصعب في بيورا. دخلت كل الأحداث المتصلة في الزمان والمكان ذاكرتي بنفس الوضوح.

أيًا ما كان السبب فقد كنت أحمل كوكبة من الصور في رأسي عندما غادرت بيورا إلى ليما في صيف ١٩٤٦. بعضها اختفى مع الزمن وبعضها الآخر عاش باهتًا بلا لون؛ لكن صورتين منهما بقيتا أكثر حيوية ومعنى كل يوم. الأولى كانت سيلويت لبيت بني في ضواحي بيورا على الضفة الأخرى للنهر في منتصف الصحراء. بيت يمكن رؤيته من الجسر القديم وحيداً بين كثبان الرمال. مارس هذا البيت جذبًا مدهشًا عليَّ وعلى رفاقي؛ كان عبارة عن مبنى ريفي، كان كوخًا أكثر منه منزلاً وكان مطليا تمامًا باللون الأخضر وكان كل ما يتصل به غريبًا: بعده عن المدينة، لونه غير المتوقع. كانت النباتات نادرة في بيورا في ذلك الوقت، كانت المنازل تنقصها الحدائق، وكانت هناك أشجار قليلة في الشوارع كما كانت الجدران والأبواب والنوافذ غالبًا بيضاء أو صفراء أو مذهبة. لكنها لم تكن قط خضراء.

ربما كان توحد البيت ورطوبته الخارجية هما أول ما أثار فضولنا. لكن أشياء أكثر إزعاجًا أحيت هذا الفضول أكثر. كان هناك شيء شديد ومبهم بخصوص هذا السكن الذي عمّدناه باسم البيت الأخضر. كان محرمًا علينا الاقتراب منه. فبناءً على ما يقوله البالغون كان خطراً بل وحتى خطيئة أن تقترب من هذا المكان، أما الدخول إليه فهو أمر لم يكن التفكير فيه ممكنًا أصلاً. كانوا يقولون إن ذلك سيكون مثل دخول الجحيم نفسه. كان الكبار يضطربون حينما نسألهم عن البيت الأخضر. ما الذي يحدث بالداخل؟ «لا شيء، أشياء سيئة، أشياء منحرفة، لا تسأل أسئلة غبية. كن هادئًا. اذهب

لتلعب كرة قدم» كانوا يقولون ذلك. تشككت في وجود صلة ما بين البيت الأخضر وتدمير خرافة باريس والقالق البيضاء لكننى لم أفهم ماذا، كيف أو لماذا.

لم أجرؤ أنا وأصدقائى على الاقتراب من البيت الأخضر بشدة، فكما كان يجذبنا فى الوقت نفسه كان يخيفنا. لكننا كنا نذهب للتجسس عليه طوال الوقت. كانت لنا خطة مراقبة ممتازة على الجسر القديم. كان أكثر الأشياء تسليه هو مراقبة البيت الأخضر فى المساء حيث كان هذا المبنى الصغير هادئًا وساكنًا وغير مزعج أثناء النهار. يبدو سحلية نائمة على الرمال. لكن فى الشفق، كان البيت الأخضر يبدو مشعا، كائنًا حيا سعيدًا وممتلئًا بالضجيج. كان يمكننا أن نرى الضوء ونسمع الموسيقى إذا كان به رقص وغناء فى المساء. ومن الجسر القديم كان بإمكاننا أنا ورفاقى أن نتعرف على زوار البيت الأخضر وهو ما أثارنا أكثر. فما تكاد تبدأ الظلال فى السقوط على بيورا حتى يبدأ البيت الأخضر فى استقبال العديد من الزوار والمثير للفضول أن جميعهم كانوا رجالاً. كنا نتلصص عليهم ونصدم عندما نتعرف على إخوتنا وأعمامنا وآبائنا أنفسهم يعبرون الجسر القديم فى سرية. كانوا يرتبكون وينتبهون عندما يروننا. يثورون إذا سمعونا ننادى بأسمائهم. لم يرغبوا فى أن يعرف الناس أنهم يترددون على البيت الأخضر، وحتى نبقى أفواهنا مغلقة كانوا يرشوننا أو يعاقبوننا.

رياضة أخرى مارستها أنا وأصدقائى كانت تتكون من التعرف على السيدات اللاتى يعشن فى البيت الأخضر عندما يأتين للمدينة لمتجر أو يذهبن للكنيسة أو السينما. اللغز الآخر هو أن البيت الأخضر كانت تسكنه سيدات فقط. لا أذكر أى منا، ربما أنا نفسى، أخذ فى يوم ما يطلق على السيدات الرائعات اسم (ساكنات Hab-itantas) ومن وقتها أصبحنا نناديهم بهذا الاسم فقط. كنا نلاحظ إحدى هذه السيدات الأنيقات المترفعات فى الشارع فنجرى وراءها ونحيط بها صائحين «ها بيتانتا، أنت تعيشين فى البيت الأخضر» وحينها كانت السيدة تفقد سلوكها المهذب ويحمر وجهها وتقترب منا وتلتقط أحجارًا وترعبنا فى فجاجة منفلتة. كان لنا فى المدرسة أستاذ دين: الأب جارسيا، وهو قس متذمر عجوز. ثار غضبًا عندما اكتشف أننا تجسسنا على البيت الأخضر أو تلكأنا حول ساكناته ثم وبخنا وعاقبنا. كان الأب جارسيا، جامع

طوابع شره وكان عقابه لنا دومًا يتمثل فى أن يطلب منا بعض الطوابع لإكمال مجموعته. حسنًا، هذه هى إحدى الصور التى أخذتها معى إلى ليما.

أما الصورة الأخرى فعن منطقة محددة فى المدينة تدعى مانجا شاريا كان يعيش بها أناس فقراء للغاية وكانت أغلب بيوتهم عبارة عن أكواخ مهلهلة من الطين والبامبو مبنية فوق الرمال إذ كانت المانجا شاريا أيضًا تقع فى الصحراء قبالة البيت الأخضر على الطرف الآخر من قطر الدائرة. كانت هذه الجيرة المبتلاة بالفقر أسعد وأغنى مناطق بيورا بالألوان. وفوق العديد من الأكواخ كانت هناك سوارى أعلام ريفية تطير عليها أعلام حمراء أو بيضاء صغيرة فوق الأسطح، حيث كانت هذه الأكواخ عبارة عن حانات وخمارات يمكن للمرء أن يشرب فيها جميع أنواع التشيشا (جعة محلية) من النوع الفاتح إلى أدكن الأنواع. ويستمتع بالأطباق المحلية العديدة. وكانت كل الفرق الموسيقية والأوركسترات فى بيورا تأتى من المانجا شاريا. أفضل عازفى الجيتار أفضل عازفى القيثارة، أفضل مؤلفى الفالتز والأغانى الشعبية وأفضل مغنين فى المدينة كانوا مناجيش من هذه الجيرة.

كانت لهذا الحى شخصية قوية وبعيدة. وكان المناجيش فخورين بأنهم ولدوا وعاشوا فى هذه المنطقة. كانوا مناجيش أولاً بيوريين ثانيا وبيرونيين أخيراً، وكانت المنافسة بين المانجا شاريا وحى آخر فى بيورا وهو الجالينشيرا قد تحولت إلى أسطورة وأسفرت عن معارك بالسكاكين وحروب فردية وجماعية. لكن فى هذا الوقت ذابت الجالينشيرا فى ما يمكن أن ندعوه بنوع ما من الثورية «حضارة». وظلت المانجا شاريا فقط تمثل الحياة القديمة الملونة المشاغبة وغير المتحضرة للمدينة. وكانت هناك أسطورة تدور فى بيورا عن مانجا شاريا؛ وهى أن المناجيش لم يسمحوا قط لدورية شرطة بالدخول إلى الحى ليلاً. كان المناجيش يكرهون البوليس. وكانت تتم إهانة الرجل ذى الزى الرسمى الذى يغامر بالدخول لهذا الحى ويصبح ضحية لسخرية وأحجار الأطفال بل ويتم الاعتداء عليه فى بعض الأحيان. كان المناجيش يمقتون الشرطة، ومن ضمن عدة أسباب؛ كان ذلك أيضًا بسبب أن مانجا شاريا كانت كذلك أرضًا خصبة لأعتى اللصوص وأنشط المجرمين فى بيورا.

فى ذلك العام، ١٩٤٥، قرأت عدة روايات لإسكندر دوماس وأسعدتنى (ومازالت) قراءتها بهذه العاطفة النقية المنحرفة التى يقرأ بها المرء فى سن العاشرة. وأتذكر جيداً جدا عندما ظهر زقاق المعجزات فى روايات دوماس. هذا الحى الهلوسى ملجأ المغامرين والمجرمين (بناءً على الصورة التى أعطاها لنا الرومانسيون فى باريس القديمة) كيف أننى كنت أفكر فوراً فى مانجا شاريا وأتصورها. وقد استمر هذا التعرف فى عقلى. فلا أسمع أبداً ذكراً لزقاق المعجزات إلا وأرى، فوراً، الأكواخ والبارات والكلاب الضالة والحمير ومانجا شاريا المزعجة والمشاكسة.

وفى ليما، دخلت مدرسة لاسال وكبرت وحدثت لى فى السنوات اللاحقة أشياء أكثر بكثير سأحكيها لكم الآن. لكننى بعد سبع سنوات عدت إلى بيورا، كان هذا فى عام ١٩٥٢ ومثل المرة الأولى أقمت فى هذه المدينة لمدة عام. وأنهيت دراستى هناك فى سن الخامسة عشرة. إن المنزل الأخضر ما يزال فى المكان نفسه وكذلك المانجاشاريا. وكانت مجموعة الأب جارسيا قد تنامت جنباً إلى جنب مع تذمره. كان عجوزاً مزعجاً يطارد الأطفال الذين يصنعون ضجيجاً وهم يلعبون فى ساحة مرينو وهو يلهث ويلوح بقبضته. فى ذلك الوقت كنت قد اعترفت بأن المنشأ الحقيقى للأطفال ليس فظيعاً إلى هذا الحد، بل إن الموضوع حتى به سحر ما، واستمر زملائى فى اهتمامهم بالبيت الأخضر وأنا كذلك وظل الكبار مصرين على أنه ليس من اللائق الذهاب إلى هذا المكان، لكننا فى ذلك الوقت لم نعد مطيعين ولم نعد نخاف من الجحيم كما أصبح الخطر الجسدى والروحى جاذباً لنا. وتجرأنا على الاقتراب والدخول. وهكذا تعرفت على البيت الأخضر من الداخل. اعترف بأننى عانيت من قدر ما من خيبة الأمل. فقد وجد المرء الواقع إلى حد ما مختبئاً بين المعتقدات والأفكار التى أقام بها الخيال القصر الأخضر بين الكثبان. فى الحقيقة، كان القصر قد أصبح بائساً وأصابه الفقر، ولم يعد مأوى أحلامنا أكثر من ماخور عادى. وبدت السيدات أقل رفعة وطولاً وأناقة وأكثر فجاجة عنهن منذ سبع سنوات خلت.

لكن بالرغم من أنه كان مختلفاً جداً عن الصورة التى كوناها عنه فقد كان هناك شىء ما ساحر ومميز فى هذا الماخور كان مؤسسة متخلفة تنقصها الراحة لكنها

بالتأكيد فريدة. كانت تتكون من حجرة هائلة مليئة بالأبواب المفتوحة على الصحراء. وكانت هناك أوركسترا من ثلاثة رجال، رجل أعمى تقريبًا يعزف القيثارة، مغن شاب صغير جدًا يعزف أيضًا الجيتار ورافع أثقال عملاق وملاكم محترف يضرب الطبل والصنج. وفى ركن الغرفة يقبع البار وهو عبارة عن لوح خشبى فوق عارضتين تديره سيدة ذات وجه بيوريتانى قاس. وبين البار والأوركسترا كانت الساكنات habitantas يمشين من جانب لآخر أو يدخن وهن جالسات ينتظرن زوارهن الليليين، الذين يصلون مع الغسق. كان الزوار والساكنات يتحدثون ويمزحون، يرقصون ويشربون ثم يرحل الأزواج للاحتفال بالطقوس تحت أقدام الكثبان الرملية أسفل نجوم الشمال المضيئة. وقد تعايشت هذه الصورة الجديدة للمكان مع القـديمة عندما غادرت بيورا فى أوائل عام ١٩٥٣.

عدت إلى ليما والتحقت بالجامعة. كانت عائلتى مقتنعة بأنه ينبغى على أن أكون محاميًا ؛ لأننى أبديت حسا شديدًا من المعارضة وبغضت الرياضيات. لكننى وفقًا لحسى المعارض ذاك سرعان ما استبدلت بالقانون العلوم الإنسانية. وكتبت فى أثناء دراستى بالجامعة العديد من القصص والقصائد دون أدنى تفكير فى أننى سأصبح كاتبًا يومًا ما. إنه لأمر شديد الصعوبة أن يفكر المرء فى أن يكون كاتبًا إذا ولد فى بلد بالكاد يقرأ بها أى أحد الفقراء ؛ لأنهم لا يعرفون كيف، أو يعدمون الوسائل للقيام بذلك. والأغنياء ؛ لأنهم لا يهتمون بذلك أصلاً. فى مثل هذا النوع من المجتمعات أن ترغب فى أن تصبح كاتبًا فهذا ليس اختيارًا لمهنة بل هو ضرب من الجنون. وعليه فلم أكن أجرؤ فى هذه السنوات على إضمار الطموح فى أن أصبح كاتبًا يومًا ما. ففى يوم كنت أقول لنفسى برغم كل شىء لم لا أصبح محاميًا وفى اليوم التالى ربما أصبح مدرسًا؛ وفى يوم آخر ربما بدت أكثر المهن الملائمة هى الصحافة. كنت أغير قراراتى ومهنى طوال الوقت وفى الوقت نفسه واظبت على الكتابة سرًا وكمن يمارس مهمة مشينة. وهكذا مرت خمس سنوات، وفى عام ١٩٥٧ أنهيت دراستى وبدأت فى العمل مدرسًا مساعدًا فى الأدب البيرونى فى جامعة سان ماركوس وكان كل شىء ينبئ بأننى سأصبح أستاذًا وفى السنة التالية تلقيت منحة لدراسة الدكتوراه فى مدريد وكنت مستعدًا لهذا وأحزم

حقائبى حينما وصل أنثروبولوجى مكسيكى وهو الأستاذ خوان كوماس إلى ليما. كان قد أتى إلى بيرو ليبحث فى قبائل الأمازون الهندية. وتكفلت جامعة سان ماركوس ومعهد اللسانيات الصيفى بتجهيز حملة له ومن خلال صداقتى مع أحد المنظمين كان لى الحظ فى أن أصبح جزءًا من مجموعة صغيرة صاحبت البروفيسور كوماس.

مكثنا فى الأدغال عدة أسابيع نسافر فى زورق بخارى صغير وقارب بمجاذيف، خاصة فى المنطقة الواقعة فى أعالى المارينون، حيث تعيش قبائل الأجوارونا والهوامبيسا[1] Aguaruna & Huambisa متناثرة فوق مساحة كبيرة. ومن هذا الطريق عرفت ذلك المكان الصغير المدعو بـ «سانتا ماريا دى نييفا» وهو المشهد الآخر من البيت الأخضر. وقد أثرت فىَّ هذه الرحلة فى بيرو الأمازونية بشدة. فقد اكتشفت وجهًا من وجوه بلدى كنت أتجاهله تمامًا. أعتقد أنه حتى ذلك الوقت كنت قد عرفت عالم الأدغال فقط عبر قراءة طرزان ومشاهدة سلاسل معينة من الأفلام. لكن بزيارتى لهذه المنطقة اكتشفت أن بيرو ليست فقط دولة فى القرن العشرين، كما يمكن للمرء أن يعتقد إذا لم يغادر قَطُّ ليما أو الساحل، لكنها أيضًا دولة تعيش فى العصور الوسطى وفى العصر الحجرى. وهكذا اكتشفت أن الحياة بالنسبة إلى لمن يعيشون فى هذه المنطقة المعزولة تقبع خلف الزمان بل وتصبح أحيانًا مؤذية، وأن العنف والظلم يصنعان أول قانون للوجود، ليس بالشكل المعقد، المعالج «المتقدم» الموجود فى ليما. لكن بشكل أكثر مباشرة ووضوح.

عندما عدت إلى ليما حملت معى سحلية صغيرة حنطها الشابرا وقوس وبعض السهام من الشيبوب[2]، والأكثر أهمية هو ثروة من الذكريات من الرحلة. وفى السنوات التالية بقيت ثلاث صور ماثلة بحيوية فى جملة الأشياء المرئية والمسموعة: الصورة الأولى كانت البعثة التبشيرية فى سانتا ماريا دى نييفا. كانت المدينة قد نمت حول هذه البعثة التى يبدو أنها تأسست فى الأربعينيات، على يد مبشرين إسبان ذهبوا إلى هذه المنطقة غير المرحبة ليبشروا الهوامبيسا والأجوارونا. وقد أتيحت لنا فرص معرفة المبشرين عن كثب. وأمكننا رؤية الحياة الصعبة التى عاشوها فى هذا المكان منقطعين عن العالم خلال الأشهر الممطرة، حينما تتحول الأخاديد المحيطة بها إلى سيول قاتلة.

وأمكننا رؤية التضحية الرهيبة التى يتطلبها منهم البقاء فى سانتاماريا . لكن فى الوقت نفسه أمكننا أن نرى أن كل هذه البطولة، بدلاً من أن تصل إلى الهدف الذى ألهمها، تحقق العكس تماماً . ورأينا أن الراهبات الطيبات لا يتشككن فى ذلك ولو من بعيد.

ماذا حدث؟ لقد بنت الراهبات مدرسة للأجوورونيات كن يردن تعليمهن القراءة والكتابة، تحدث الإسبانية، ارتداء الملابس وعبادة الرب الحقيقى لكن المشكلة ظهرت بعد افتتاح المدرسة بوقت قليل ففتيات الأجوورونا لم يذهبن للإرسالية، ولم يزعج الآباء أنفسهم بإرسالهن، ربما كان السبب الرئيسى هو أن العائلات الأجوورونية لم ترد أن «تتحضر» بناتهن ففور أن «يتحضرن» سوف يرفضن أن تكون لهن أى علاقة بعائلاتهن وقبائلهن.

إلا أن المشكلة تم حلها بشكل عاجل. حيث كانت تخرج مجموعات من الراهبات بصحبة دوريات من الجيش دوريا لإحضار البنات من مساكنهن إلى الغابات. كانت الراهبات يدخلن القرى، ويلتقطن البنات فى سن المدرسة، ويأخذنهن إلى الإرسالية فى سانتاماريا دى نييفا وتقوم الدورية بتحييد أى مقاومة. وكانت الفتيات يقمن عامين أو ثلاثة أو أربعة فى الإرسالية ويصرن فى النهاية متحضرات. فقد تعلمن لغة الحضارة، والعادات المتحضرة كيف يقرأن ويكتبن ويحكن ويطرزن، وتعلمن الدين الحقيقى بطبيعة الحال، تعلمن أن يرتدين الملابس والأحذية ويحلقن شعورهن ويكرهن حالتهن السابقة ويخجلن من معتقداتهن وعاداتهن القديمة.

لكن ماذا حدث عندما هُيئت البنات كما ينبغى للحضارة؟ كانت المشكلة ضخمة بالنسبة إلى راهبات حيث لم يكن هناك أى أثر للحياة المتحضرة فى سانتا ماريا دى نييفا، والبربرية هى السائدة. وما الذى يمكن فعله للبنات: يعدن إلى قبائلهن؟ لأسرهن؟ سوف يكون مضحكًا وقاسيًا أن تتم إعادتهن إلى أسلوب حياة علمتهن الراهبات بانتظام ان يشمئززن منه، والذى ربما تتذكره البنات الآن برعب سيكون صعبًا للغاية بالنسبة لهن أن يكيفن أنفسهن مع الحياة كما فى السابق أى نصف عاريات، يعبدن الثعابين والأشجار ويصبحن إحدى عبدتين أو ثلاث لكاشيك Caciace (زعيم). ولا كان ممكنا للبنات أن يبقين بلا نهاية مع الراهبات، فقد كان عليهن أن يفسحن مكانا لطالبات جديدات.

كيف استطاعت الراهبات حل المشكلة الثانية؟ لقد أودعن العديد من البنات مع ممثلي الحضارة الذين يمرون عبر سانتا ماريا دى نييفا. ضباط من حملات على الحدود، تجار من باجوا Bagua كونتامانا Contamana ، أو إيكوتيوس Iquitsi ومهندسين وتقنيين يعملون فى التنقيب عن البترول فى المنطقة. وهكذا غادرت الفتيات الأدغال إلى المدن، إلى ليما، وهناك يمكن أن نتنبأ بأنهن سيكملن حياتهن طاهيات أو خادمات فى الأكواخ فى الحوارى البعيدة أو فى البيوت الخضراء. وبدون أن يتمنين أو حتى يلاحظن، وفى معاناة رهيبة كانت راهبات سانتا ماريا دى نييفا يمثلن موردات لخادمات الطبقة الوسطى وكن يعمرن بيوت الحوارى ومواخير الحضارة بسكان جدد.

وهكذا بقت إرسالية سانتا ماريا والراهبات وفتيات الأجورونا تذكاراً حيا لهذه الرحلة عبر الأدغال. أما التذكار الأخير فكان رجلاً قابلته فى الرحلة. ففى أوراكوسا Urakusa التى لا تبعد كثيراً عن سانتا ماريا دى نييفا، سمعنا قصة جم Jum، زعيم مستوطنة أجورونية صغيرة وقد جاء ليستقبلنا ورأينا أن رأسه حليقة وجبهته منقسمة وظهره وإبطه بهما ندوب. تعود القصة لبضعة أسابيع قبل ذلك عندما طلب عريف حامية بورجا روبرتو دلجادو كامبوس من رؤسائه إذنا ليذهب إلى مسقط رأسه باجوا وانطلق العريف فى رحلته من بورجا مصطحباً لسبعة رجال. وفى أوراكوسا عندما شاع أن المجموعة تقترب، التجأ الأجورونيون إلى الغابات خوفًا من أن تكون هناك قوات من الجنود. وقضى العريف ورجاله الليلة فى المكان المهجور. وغادروا اليوم التالى وحقائب ظهورهم ممتلئة بالعديد من المؤن والأشياء الثمينة التى وجدوها فى المدينة وعندما عاد الأوراكوسيون ووجدوا أنهم سرقوا، ذهبوا ليبحثوا عن السارقين. وعثروا عليهم بعد عدة أيام حيث كان دلجادو كامبوس ورجاله نائمين فى الغابة. وهكذا أسر العريف وثلاثة من رجاله وضربوا ثم أطلق سراحهم.

وبعد عدة أيام وصلت حملة من سانتا ماريا دى نييفا إلى أوراكوسا لتصفية حساب ما حدث. وترأس الملازم أول حاكم نييفيا الحملة التى تكونت من أحد عشر رجلاً. وعندما شاهدهم جم وقد وصلوا إلى قريته خرج لتحية الحاكم. فضرب الأخير

جم عندما اقترب منه بالمصباح فى جبهته. وأخذ الأجورونيون فى الجرى لكن خمسة رجال وامرأتين وبضعة أطفال تم أسرهم بصحبة جم. واختفت باقى البلدة فى الغابة وقيد المساكين فى كوخ فى أوراكوسا . وقد أرانا إياه الجيران مشارين ومستشارين. وهناك رُكل المساجين وجلدوا بواسطة الجنود المصاحبين للحاكم واغتصبت سيدتان إحداهما زوجة رجل يدعى تانديم Tandim أُعْتُدِىَ عليها أمام زوجها وأولادها . فى اليوم التالى نقل جم وحيداً لسانتا ماريا دى نييفا، فعلقوه عارياً على شجرة فى الساحة وضربوه بلا إحساس. كما حرقوا إبطيه بواسطة بيض ساخن (لم أفهم قط كيف فعلوا ذلك). وتلت الإهانة التعذيب حيث حلقوا شعره. وشهد هذا العقاب الملازم أول حاكم سانتا ماريا دى نييفا ، قاضى الصلح، العمدة، ملازم أول كتيبة المهندسين، معلم المدرسة وإرسالية الجيزويت. بعد ثلاثة أيام من العذاب حرر جم، وعاد إلى أوراكوسا . كان يتحدث بعض الإسبانية واستطاع أن يخبرنا بالقصة بالتفصيل.

لكن الحادثة التى جرت للعريف دلجادو كامبوس لا تفسر تماماً العنف الذى كان على جم واوراكوسا أن يتحملاه. كان السبب الأساسى لوحشية سلطات سانتا ماريا دى نييفا اقتصادياً . فقبل هذه الأحداث بفترة، حاول الأجورنيون تنظيم تعاونية حتى يفلتوا من سيطرة الرعاة Patrones وهم الرجال الذين يتحكمون فى تجارة المطاط والجلود فى المنطقة. فقد عاشت قبائل أعلى المارينون على المطاط الذى كانوا يبيعونه للرعاة أو الوسطاء، الذين كانوا يبيعونه بدورهم إلى الأسواق الصناعية أو البنك الزراعى. وكان الراعى يشترى الكيلو جرام من المطاط بسعر يتراوح بين واحد أو خمسة سول Sole ثم يعيد بيعه فى كونتامانا بمبلغ يصل لثلاثة أو أربعة أضعاف هذا الثمن.

كان ذلك جانباً واحداً من النظام. فقد كانت أغلبية الأجورونا والهوامبيسا الذين يوفرون المطاط يجهلون القراءة والكتابة بل إن عدد من عرف منهم كيفية استخدام الموازين التى توزن عليها البضاعة كان أقل. وهكذا عند تسلم المطاط كان الراعى هو من يقرر وزنها وكان يزعم دوماً أنه أقل مما هو عليه حقيقة، وعليه فقد كانت الموازين دائما ثابتة. وهناك ما هو أسوأ حتى من ذلك فلم تكن المبادلة تعتمد على النقود بل على

المقايضة. فكان الراعى يدفع بالمناجل والبنادق والملابس الذى يحدد هو بنفسه سعرها. وبهذا الشكل كان الأجوروني دائمًا مدينًا للوسيط عندما يتسلم مطاطه، فما تلقاه من بنادق ومناجل وطعام وملابس لم يكن ثمن المطاط يغطيه قط. فيتوجب عليه مرة أخرى اختراق الأدغال لاستخراج المطاط والذى سوف يزيد من ديونه بعد عدة أشهر فى صفقة جديدة مع الوسيط.

وقد استمر هذا النظام لعشرات السنين إذ كان امتداداً غير شرعى لحمى المطاط فى العصر الذهبى للأدغال فى نهاية القرن الماضى (التاسع عشر) وبداية الحالى (العشرين). فى هذا العهد كانت مرحلة الازدهار قد ولت؛ فالرعاة الآن أصبحوا رجالاً حفاة، شبه متعلمين نوى عادات بدائية ولم تعد تجارة المطاط وجلود الأمازون تجارة مربحة. وفى أعالى مارينيون وصل استغلال الإنسان لأخيه الإنسان إلى درجة الوحشية الحيوانية، إلا أن المستفيدين من هذا الاستغلال المرعب لم يجنوا منه سوى الحفاظ على مجرد البقاء، بلا ثروات أو رفاهية، حيث تطلب فقر المنطقة وما تنطوى عليه من مفارقة تاريخية أن يمتد هذا الاستغلال لأقصى الحدود.

وفى «خطة التعليم» الحكومية للأدغال، أبْتُكِر فى ذلك الوقت نظام يتمثل فى إرسال أذكى وأنشط رجال القبائل ليأخذوا كورسا من ثلاثة أو أربعة شهور فى يارينا كوشا Yarina Cocha، حيث يقع مقر المعهد الصيفى للغات، حتى يستطيعوا أن يعودوا فيما بعد لقبائلهم ويفتتحوا بها مدارس، وقد تلقى جم تدريبه فى يارينا كوشا. لا أعلم إذا كانت هذه الرحلة القصيرة «للحضارة» صنعت من مجموعة الأجورونيين مدرسين جيدين أم لا، لكنها فتحت أعين بعضهم على مشكلة ملموسة، وهى اكتشافهم القيمة الحقيقية للمال والأشياء، والتى جعلهم الجهل بها ضحايا لأعمال الرعاة السرية. واكتشفوا أنهم إذا باعوا كرات المطاط والجلود مباشرة للمدن بدلاً من بيعها للوسطاء، سيحصلون على أرباح أعظم، فضلاً عن أن الأشياء التى يحصلون عليها من الرعاة مقابل المطاط إذا اشتروها من المتاجر فسيحصلون عليها بسعر أقل.

وهكذا ولدت فكرة تكوين تعاونية أجورونا، وكان جم أحد مؤسسى الفكرة. وهكذا انعقد اجتماع لعمد عشر أو اثنتى عشرة مستوطنة متناثرة أعلى ضفاف المارنيون فى

شيكاس Chicais؛ وهناك أقنع جم والمدرسون الآخرون أهاليهم بوقف التجارة مع الرعاة، وأن يجمعوا الجلود والمطاط بدلاً من ذلك من كل مدينة ويضعوها فى شيكاس من أجل إرسال حملة مرة فى السنة إلى ايكويتوس Iquitos ليبيعوها مباشرة للصناع. وقاموا بإنشاء مبنى كبير ليصبح مستودعًا. وقد عرفنا المبنى فى شيكاس حيث علقنا هناك شبكة ناموس لكننا أمضينا ليلة ساهرة بسبب الرائحة الرهيبة للمطاط وجلود النمور والتماسيح.

كان مشروع الأجوورونا بمثابة حكم بالإعدام على تجارة الرعاة. ولهذا السبب عاقبت سلطات سانتا ماريا دى نييفا رعاة المنطقة أوراكوسا وجم، بحجة حادث دلجادو كامبوس، وقد اعترفوا بهذه الحقيقة لجم وهم يعذبونه، وعندما سمحوا له بالعودة لقريته أمروا الأجوورونا أن ينسوا أمر بيع الأشياء بأنفسهم فى المدينة. سيصبح وجه جم وقصته أحد أهم ذكريات رحلتنا عبر الأدغال.

هناك ذكرى أخرى أحملها لهذه الرحلة وهى لرجل لم أره مطلقًا. عرفت تاريخه أو بمعنى أدق ملحمته من الشائعات. كان الجميع يتحدثون عنه، وكان مركزًا للشائعات والنميمة فى كل المدن والقرى التى توقفنا بها فى أعالى المارنيون. وأصبحت أفعاله أساطير حتى أنها كانت تروى لنا فى كل مكان بإضافات وحذف الخيال المحلى. كان الجميع يقولون إنه كان شيطانيًا، لكنهم كانوا يقولونها بإعجاب واضح. من كان هذا الرجل؟ ما قصته؟ سأعيد بناء كومة الحقائق المتناقضة التى جمعناها من هنا وهناك. لقد شوهد منذ عدة سنوات متجها إلى أعالى المارنيون، وفى الأماكن التى توقف فيها أعلن خطته فى الذهاب إلى نهر سانتياجو إلى أراض يتناثر فيها الهوامبيسا على مسافات متباعدة. لم يعرف أحد من أين أتى ولا لماذا اختار هذه الأرض المغطاة بالعشب بكثافة ليستقر فيها؟ كان يابانيا يدعى توشيا.

أثناء الحرب العالمية الثانية كان اليابانيون يتعرضون لتحرشات فى بيرو؛ وبناء على رأى البعض كان توشيا يهرب من هذه التحرشات، وبناء على رأى آخرين كان هاربًا من بعض الجرائم التى ارتكبها فى إيكويتوس. وقد حاول الناس أن ينصحوه بالعدول عن الذهاب إلى هذه المنطقة النائية غير المرحبة. ففى هذه الأيام كان

الهوامبيسا متصلين بالعالم المتحضر بالكاد، وقصص الدم والوحشية تموج حول هؤلاء الناس، تمامًا كما هي حول كل القبائل البيرونية والإكوادورية «لا تذهب هناك، لا تكن مجنونًا، الهوامبيسا خطرون» هكذا قال مسيحيو المدن التي كان توشيا يعبر عليها «سوف يأكلونك، سوف يقتلونك». قالوا: لم يتبع الياباني الغامض نصيحتهم لكنه ذهب إلى نهر سانتياجو واستقر في جزيرة صغيرة في أكثف جزء من المنطقة قريبًا جدا من حدود الإكوادور وبقي هناك حتى وفاته.

وفي ظرف عدة سنوات أصبح هذا الشخص الخارق لوردًا إقطاعيا غامضًا مبهمًا. لم يقتله الهوامبيسا، بل إنها معجزة أنه لم يقتل كل الهوامبيسا. حيث نظم توشيا جيشًا شخصيا صغيرًا مكونا من منبوذي الأجورونا والهوامبيسا ومن رجال لفظتهم قبائلهم لسبب أو لآخر، ومن جنود هجروا الحاميات على الحدود، ومن مغامرين «مسيحيين» آخرين مثله. كان توشيا ورجاله يعتدون دوريا على الأجورونا والهوامبيسا في أثناء الأوقات التي يعرفون أن المطاط والجلود تجمع فيها لتسلم إلى الرعاة، ثم ومن خلال وسطاء كان يبيع بضاعته في المدن. كان أيضًا يعزل الفتيات. وكان هذا تحديداً هو سبب شعبيته في المنطقة وسبب ثلة المعجبين الحاسدين الذين تكونوا حوله. لقد أصبح حريم توشيا أسطورة، كان البعض يقول إنه يحتوى على عشر فتيات وآخرون يقولون عشرين وأكثر. كل رجل كان يتحدث عن الحريم ذاكرًا العدد الذى كان يرغبه لنفسه.. بعد عدة سنوات لاحقة، خلال رحلة ثانية إلى الأدغال، في مستوطنة تدعى نازاريث، سمعت شهادة رجل عرف توشيا ورآه وهو يغزو قبيلة مع فرقته. لقد كان احتفالاً حسيا باروكيا أكثر تعقيداً وفنية من كونه نَهْبًا بسيطًا. ففور احتلال القرية وقهر مقاومة السكان المحليين، كان توشيا يرتدى مثل الأجورونا ويصبغ وجهه بالأشيوت(٣) achiot (٤) والروبينا rupina مثل السكان المحليين ويترأس احتفالاً عظيمًا يرقص فيه ويشرب الماساتو masato (٥) حتى يقع مغشيا عليه.

كان قد أجاد لغة الأجورونا والهوامبيسا إجادة تامة، وكان يحب أن يرقص ويغنى ويسكر مع هؤلاء الذين كان يسرق منهم المطاط والنساء. هذه القصة لم تكن تنتمى للماضي، وإنما تحدث في الوقت نفسه الذى كانت تحكى لنا فيه. كانت تعاد لسنوات

عديدة بحصانة تامة تقريبًا أمام أعيننا. حملة سانتا ماريا دى نييفا المجهضة، عقاب جم، وأسطورة توشيا كانت الصور الثلاث التى احتفظت لى بهذه الرحلة عبر الأدغال. كانت لدى مشاعر متصارعة والآن أنا أفهمها جميعًا بشكل أفضل، لكن منذ عدة سنوات قليلة كان من المخجل لى أن أعترف بها. فمن ناحية كانت كل هذه البربرية تغضبنى، كانت تجعل التخلف وعدم العدالة ونقص الثقافة فى بلدى أكثر وضوحًا. ومن ناحية أخرى سحرنى كل هذا؛ أية مادة رائعة للحكى؟!

منذ البداية فكرت فى كتابة شىء عن كل هذا واحتفظت بنوتة مليئة بالملحوظات المأخوذة عن الرحلة. بقيت عدة أسابيع فى ليما ثم ذهبت إلى أوروبا. كتبت أولاً فى أوروبا كتاب قصص قصيرة ثم روايتى الأولى، «زمن البطل». وبعد ذلك قررت أن أكتب رواية أخرى مبنية على ذكرياتى عن بيرو والأدغال. وبعد أن أنهيت «زمن البطل» شعرت أننى مريض، مشمئز من الأدب ثم فكرت فى المشروع العلاجى الغريب لكتابة روايتين معًا. ظننت أن كتابة روايتين سيكون أقل توترًا من كتابة واحدة وحدها ؛ لأن الانتقال من الواحدة للأخرى سيكون منعشًا ومجددًا للشباب. خطأ قاتل، حيث جرت الأمور على العكس تمامًا. فبدلاً من تخفيفها أصبحت المشاكل والصراع والأمور المقلقة مضاعفة. كنت أعيش فى ذلك الوقت فى باريس وأكسب قوتى من عملى كصحفى وبروفيسور.

وكانت هذه هى الكيفية التى عادت بها إلى عقلى فى شقة متهالكة لكن عظيمة (حيث عاش جيرار فيليب[٦] فى الدور السفلى) فى شارع دى تورنون De tournon، ذكريات بيورا – البيت الأخضر والمانجاشاريا – والأدغال – وبعثة سانتا ماريا دى نييفا وجم وتوشيا، لم أفكر، فى السنوات السابقة لذلك، فيها إلا نادرًا لكن فى ذلك الوقت عادت الصور أكثر حدة وقوة من أى وقت آخر. وكما ذكرت قررت أن أكتب روايتين، واحدة تدور فى بيورا مبنية على ذكرياتى عن هذه المدينة، والأخرى فى سانتا ماريا دى نييفا، مستفيدًا مما تذكرته عن راهبات أوراكوسا وعن توشيا. وبدأت العمل طبقًا لخطة جامدة، يوم لرواية، واليوم التالى للأخرى. وعملت فى هاتين الروايتين المتوازيتين لبضعة أسابيع وربما بضعة شهور. وبدأ العمل يصبح مؤلمًا؛ بينما يتشكل عالم كل رواية وينمو، وكان على أن أبذل مجهودًا أعظم لأحافظ على كل واحدة منفصلة ومستقلة فى عقلى.

فى الحقيقة، لم أستطع أن أستمر فى خطتى. فى كل يوم، كل ليلة كان على أن أواجه الحيرة الهائلة. والسخيف، أن جهدى الرئيسى كان يتمثل فى المحافظة على كل شخصية فى مكانها المناسب. اجتاح البيوريون سانتا ماريا دى نييفا وقاتل سكان الأدغال ليتسللوا إلى البيت الأخضر. وأصبح من الأصعب والأصعب أن أحفظ كل شخصية فى عالمها المناظر. وكان متعبًا للغاية أن أستمر فى القتال لأفصلهم. هنا قررت ألا أستمر فى ذلك. وقررت أن أدمج هذين العالمين، أن أكتب رواية واحدة تحتضن هذا الكم من الذكريات. وقد كلفنى ترتيب هذه المادة المتشعبة ثلاث سنوات وعديداً من المشاكل. كانت لدى صورتان متمايزتان للبيت الأخضر. الأولى، لهذا القصر القائم بين الكثبان الذى رأيته فقط من الخارج ومن بعيد، وبخيالى أكثر من عينى عندما كنت طفلاً فى التاسعة من عمره. والثانية، لماخور حقير كنا نذهب إليه بعد ذلك بسبع سنوات ومعنا بقشيش جيد فى أيام السبت كطلاب فى الصف الخامس فى مدرسة سان ميجيل. فى الرواية تحولت هاتان الصورتان إلى بيتين أخضرين، بيتين منفصلين فى الزمان والمكان ومبنيين فى مستويين مختلفين من الواقع. الأول، البيت الأخضر الرائع، أصبح ماخوراً أسطوريا بعيداً وسيعرف تاريخه الدموى فقط من الذكريات والخيالات والثرثرة وأكاذيب أهل المانجاشريا. أما الثانى فسيكون حقيقيا وموضوعياً، مثله إلى حد ما، مثل النصف الآخر، النقيض المبتذل والمباشر، للمبنى الآخر الأسطورى وغير المؤكد، ماخور بأسعار معقولة حيث ينهب المناجيش للثرثرة والشرب ومطاردة الحب.

أنا أتذكر جيداً الوجوه – برغم أننى لست متأكداً تمامًا – أسماء أعضاء الأوركسترا الثلاثة فى الماخور، أنسليمو عازف الهارب العجوز الأعمى، اليخاندرو المغنى وعازف الجيتار وبولاس ذا العضلات المفتولة قارع الطبول والصنج. وقد احتفظت بهذه الأسماء والوجوه فى الرواية إلا أنه كان يجب على أن أضيف سيرا مفعمة بالأحداث لهذه السيلوتات النائية. كان لأليخاندرو الشاب اسم رومانسى وملامح رومانسية فمنحته قصة حب عاطفية مثل تلك التى تحكى فى أغانى الوالتز البيرونية. أما المظهر الجسدى المؤثر لبولاس فقد طرح على قالب كلاسيكى: العملاق الرقيق

ذو القلب الكريم مثل بورثوس فى «حاملى البنادق الثلاثة» The three Musketeers أو لوتاريو فى «ماندراك الساحر» Mandrak the Magician. أما أنسليمو فقد أحببت فيه شخصية عزيزة على كل محبى روايات الفروسية وأفلام المغامرات خاصة الغربية (western): الغريب القادم من بعيد الذى يأتى للمدينة ويقهرها. دائمًا ما كان لدى شعور بالضعف تجاه الميلودراما المكسيكية ومن أجل إخفاء قدر قليل من الإنسانية لهذا الغريب. أضفت لقصة أنسليمو قصة عشق وحشية بلا جدال. وكى أفعل ذلك استخدمت تذكرى لرواية لبول بولز «السماء الحامية» The sheltring sky. فى نقطة من هذه الرواية يقول رجل (فى الواقع أو فى أحلامه) لامرأة «أريدك أن تكونى عمياء، حتى أستطيع أن أرعبك، أحبك بالمفاجأة، وألعب معك».

منذ قرأت هذه الرواية وشعرت باحتياج عنيد لكتابة قصة حب يكون بطلها أعمى، وكى أجعل عاطفة أنسليمو حتى أكثر شرًا قررت أنه يجب أن تصبح أنتونيا الفتاة التى يقع فى حبها خرساء بجانب كونها عمياء. تذكرت أنه فى بيورا كانت الاختطافات الزفافية عديدة، أحيانًا بالرضا الحكيم للعائلات المحترمة. كان العاشق يحمل محبوبته بعيدًا إلى مزرعة حيث يودعهم الأصدقاء على الطريق السريع وبعدها بشهر يتم الزفاف رسميا بالعملية القانونية الملائمة. سيقوم أنسليمو بخطف أنتونيا ويحملها بعيدًا لتعيش فى البيت الأخضر حيث ستموت لاحقًا. وقد حمل كل هذا تأثيرات فوكنرية أيضًا حيث كان فوكنر يمثل بالنسبة إلىَّ المثل الأعلى للروائيين. هناك بالطبع العديد من الأسباب التى تجعل كاتبًا من أمريكا اللاتينية متأثرًا بفوكنر. أولاً أهمية أعمال فوكنر الأدبية، فربما يكون هو أهم روائيى عصرنا، الأكثر أصالة وغنًى. فقد خلق عالمًا غنيا مثل أغنى العوالم الروائية فى القرن التاسع عشر. لكن هناك أسبابًا أكثر تحديدًا أصبح لفوكنر بسببها هذه الجاذبية فى أمريكا اللاتينية. فالعالم الذى خَلَقَ من عالمه هو عالم شديد الشبه بعالم أمريكى لاتينى. ففى أقصى الجنوب كما فى أمريكا اللاتينية، تتعايش ثقافتان مختلفتان، نوعان من التقاليد التاريخية، جنسان مختلفان. كل ذلك يكوِّن تعايشًا صعبًا مليئًا بالعنف والتحامل. وتوجد هناك أيضًا الأهمية غير العادية للماضى الماثل دومًا فى الحياة المعاصرة. فى أمريكا اللاتينية عندنا الوضع نفسه. عالم فوكنر

قبل صناعى أو على الأقل يقاوم التصنيع، التحديث، التمدن - تمامًا مثل مجتمعات أمريكا اللاتينية. من خلال كل هذا خلق فوكنر عالمًا شخصيا، بثراء فى التقنية وفى الشكل؛ وبالتالى يصبح مفهوما بالنسبة إلى أمريكى لاتينى يعمل بمصادر متشابهة هكذا، أن تحمل اختراعات فوكنر فى التقنية والشكل جاذبية قوية له. تبين أن قص قصة حب أنتونيا وأنسليمو أمر بالغ الصعوبة. كان الموضوع غامضًا جدا لدرجة أنه بدا غير معقول. حاولت أن أقصها من وجهة نظر أنسليمو ثم من وجهة نظر أنتونيا ثم من وجهة النظر غير المباشرة لمجموعة من المناجيش الذين أثاروا الحكاية على مائدة فى بار. لكن أيًا من هذه الأشكال لم يكن مقنعًا. وفى يوم ما لا أستطيع أن أتذكر كيف، وجدت المعادلة الصحيحة لصياغة هذه «القصة الرومانسية الرهيبة» فى كلمات. وهاكم الفكرة. ستروى قصة أنسليمو وأنتونيا لا كما حدثت فعلاً (وهو ما لن يعرف أبدًا) ولكن كما افترض المناجيش أنها تحدث أو كما أرادوها أن تحدث. فى الرواية سيصبح لوجود هذه المغامرة العاطفية صفة الرؤية الذاتية المترددة نفسها التى كانت للبيت الأخضر الأول. وخطر لى وقتها (لم تخطر هذه الفكرة إلا بعد إلقاء العديد من المسودات الأولية فى صندوق القمامة) أن أقدم صوت روائى مختلف عن هذا الراوى غير المشخص يمثل ضمير أو روح مانجاشيريا وسيقوم هذا الصوت حرفيا بتنظيم قصة حب أنسليمو وأنتونيا عن طريق الأوامر.

كل هذا يجب أن يكون غامضًا بحذر. سيكون الصوت فى مرات قريبًا جدا من صوت أنسليمو حتى ليبدو أنه يمتزج به، أن يصبح صوته هو نفسه. لكن فى نفس الوقت نفسه يجب أن يكتسب خاصية سائلة، نوعا ما من اللا زمنية؛ نغمة مرتابة وحيدة توضح بشكل ما الخلفية الأسطورية لهذه القصة.

عملت بانضباط وحماس لم يتناقص قط. عملت ليلاً فى راديو وتليفزيون فرنسا، Radio - Television Francais لكن النهار بأكمله كان لى. كنت أستيقظ فى الثانية عشرة وفوراً بعد الاستحمام أجلس على الآلة الكاتبة كى أكتب حتى السابعة أو الثامنة مساءً. لم أواجه أية صعوبة فى استعادة بيورا كان على فقط أن أغلق عينى لأرى شوارعها الضيقة، ومماشيها المرتفعة، ومنازلها ذات النوافذ الواسعة المغطاة بالقضبان

الحديدية وأسمع اللغة المحلية الأسرة الموّقعة والشبيهة باللغة المكسيكية. تذكرت الأمثلة المحلية وكانت غرفتي ممتلئة بالدهن والحمير والدهشة[٧] Churres, Piajenos, guas وهذه المبالغات التى لا تنسى. كان كل ذلك هناك فى ذاكرتى أيضًا بغير سوء. لكن استعادة سانتا ماريا دى نييفا والأمازون مع ذلك كان جهدًا مرهقًا. عدة أحداث، حقائق، مواقف معينة، بعض الوجوه وحفنة من الحوادث كانت هى كل المادة الخام التى على أن أعمل بها وأحاول من خلالها استعادة هذا العالم الكثيف. جهلى بهذه البيئة عذبنى؛ فلم أعرف شيئًا عن الأشجار والحيوانات والعرف والعادات المحلية. ولعام كامل قرأت كل ما أستطيع أن أجده فى محال الكتب والمكتبات الباريسية عن موضوع الأمازون. يمكننى أن أقول بتواضع إننى قرأت أسوأ وأكثر آداب العالم سخفًا. كنت أذهب مرة فى الأسبوع إلى حديقة النباتات لأرى أشجار وزهور الأمازون ويبدو أن أحد الحراس اعتبرنى أحد طلاب علم النبات المجتهدين. فى الواقع إن هذه النصوص الأمازونية حصنتنى ضد الإسهاب فى الوصف. وفى النهاية سأصف فى كتابى شجرة واحدة لم أستطع أن أراها فى باريس، اللوبونا Lupuna شجرة ضخمة محدبة تظهر فى قصص الأدغال مثل مهجع الأرواح الشريرة. ومن وقت لآخر كنت أذهب أيضًا لأشاهد حيوانات الأدغال فى حديقة الحيوان فى Bois de vincennes وفى كل مرة أرى فيها بوما (*) Puma أو فيكونيا(**) Vicuna؛ أتذكر ما كتبه كاتب بيروفى آخر عاش أيضًا فى باريس سنوات عديدة. وقد علق هذا الكاتب وهو فينتورا جارثيا كاليدرون بأنه عندما يعبر على قفص اللاما كانت أعين الحيوان تمتلئ بدموع الحزن عندما تتعرف على أحد مواطنيها.

وقد غيرت الأسطورة غير الواضحة التى سمعتها عن توشيا لقصة أكثر تحديداً، قصة مغامر فاشل تتملكه فكرة مسيطرة وهى أن يصبح غنيا، ويرتكب بشاعات مروعة فى أثناء حياته ليصل إلى هدفه لكنه يفشل فى كل محاولاته وينهى أيامه فى مستعمرة

(*) Puma بوما: أحد أفراد عائلة القطط يعرف أيضًا بأسد الجبال منتشر فى كولومبيا البريطانية إلى الطرف الجنوبى لأمريكا الجنوبية.

(**) Vicuna ڤيكونيا: حيوان يشبه الجمل الصغير يحيا فى أعالى الإنديز.

جذام فى سان بابلو، وهى مستعمرة ضائعة على ضفاف نهر الأمازون بالقرب من الحدود البرازيلية، كانت نيتى أن أحافظ على الاسم الحقيقى للنموذج الأصلى فى الرواية، لكن فى لحظة ما تحولت التاء فى اسمه إلى فاء فأصبح فوشيا وقد جعلت منه مجذومًا ؛ لأن هذا المرض كان ما يزال ممكنًا فى الأمازون، وبسبب بعض الصفحات التى تجعل شعر الرأس يقف فى يوميات فلوبير عن رحلة إلى الشرق التى يعطى فيها وصفًا مفصلاً لمصادفته المبكرة لفرقة من المجذومين فى حارة مصرية.

لم أر قط مجذومًا. عملى كصحفى فى محطة التليفزيون سمح لى أن أدخل عالم الجذام فى مستشفى سانت بول فى باريس حيث استطعت تحت دعوى كتابة قصة أن أجعل طبيبًا شابا يسمح لى برؤية بعض المجذومين ويعطينى شرحًا تقنيا عن المرض. كان موضوعًا شائعًا فى كل الروايات التى تدور فى الأمازون وبسبب تراثه الأدبى الغنى هذا كان يحمل عبقًا من الطبيعة. ومن أجل تخفيض هذا الخطر بشكل ما قررت ألا أذكر كلمة جذام ولو لمرة. أتذكر أننى تأثرت بعمق شديد عندما كنت أعمل فى آخر حلقة من الرواية التى كان فيها فوشيا مجرد بقايا إنسان يثرثر مع أكولينو العجوز الذى كان عليه أن يزوره بعد غياب طويل وللمرة الأخيرة بلا شك. لم أشعر بمثل هذا الحنو على شخصية مثلما شعرت فى هذه الحلقة.

خططت أن أحكى فى رواية «البيت الأخضر» بأقصى دقة قصة جم وتعاونية أجورونا والعقاب الذى وقع على أوراكوسا. وفى الخطة المبدئية والمسودات الأولى فى الرواية ظهر جم كأحد الشخصيات الرئيسية، ربما الأهم. لكننى لم أكن قادراً على تنفيذ خطتى الأصلية. حاولت عدة مرات أن أعيد بناء ما يمكن أن يكون حياة جم من اللحظة التى قذف فيها للعالم فى قلب غابة أو على ضفة نهر حتى علقوه على شجرة مثل خروف البحر. وبعد تدمير عدد لا يحصى من الصفحات حاولت أن أحكى من وجهة نظره هذه الحلقة المأساوية من حياته التى عرفتها. وفى كل مرة يحدث الشىء نفسه. هذه الصفحات دومًا كانت تبدو مصنوعة، زائفة وفلكلورية بشكل أخرق. كنت قد شككت فى ذلك لكننى الآن أعرفه بطريقة شخصية وجودية: الحقيقة الواقعية شىء والحقيقة الأدبية شىء آخر وليس هناك ما هو أصعب من أن ترغب فى تطابق الاثنين.

أنا لا أقول إن الأدب شيء منفصل تمامًا عن الواقع. ما أقوله هو أن الحقائق التي تصدر عن الأدب ليست هي أبدًا التجارب التي يعايشها الكاتب أو القارئ بشكل شخصي. الأدب ليس نقلاً للتجربة الحية. معرفة حقيقية ومهمة عن الواقع تأتي من الأدب، لكن عبر أكاذيب، عبر تحوير للواقع، عبر تحويل للواقع بالخيال والكلمات. ولهذا تفشل الرواية التي تحاول رسم التجربة الواقعية بأسلوب موضوعي ودقيق. ولا يمكن أن تنجح ؛ لأن الرواية اخترعت لا لنقل الواقع ولكن لتحويله، لفعل شيء مختلف، لتجعل من الواقع الواقعي وهمًا، وواقعًا منفصلاً. وعندما تنجح في خلق شيء مختلف عن الواقع الواقعي، عن الخبرة الواقعية تحقق أيضًا إمكانية التواصل مع شيء لم يكن واضحًا قبل أن توجد الرواية أو القصيدة. لكن لا يمكنك تخطيط نقل المعرفة ذاك. فالرواية واقع بحد ذاتها. واقع مختلف من الخيال والكلمات التي تجعل الأدب أمرًا مختلفًا تمامًا عن الحياة الحقيقية التي لم تخلق بالطبع من الخيال والكلمات. ولهذا يجب عندما تكتب رواية ألا تنكمش من فكرة التلاعب بالواقع أو تحريفه فالتحريف والتلاعب في الحقيقة أمران ضروريان في الرواية. يجب أن تكذب وبدون أي حيرة لكن بشكل مقنع حتى يقبل القارئ أكاذيبك كحقائق. فإذا نجحت في هذا الخداع سينتج من هذه الأكاذيب شيئًا صادقًا. شيئًا لم يكن موجودًا من قبل، ولا كان واضحًا من قبل. أما إذا كانت نيتك هي فقط إعادة إنتاج أمور الواقع أدبيًا، فمحتمل أن تفشل ككاتب إذ أن على الأدب كي يقنع القارئ أن يصبح عالمًا مطلقًا، مستقلاً، عالمًا تحرر من والدته؛ أي من الواقع.

المفاضلة بين ما هو رواية وما هو ليس رواية تنتهي إلى: هل يمكن للنص أن يصبح مستقلاً عن الواقع وأن تكون له حياة خاصة به أم لا؟ فعند ما تقرأ الحرب والسلام لا تمتلك التجربة الشخصية التي تتأكد بها من صحة ما تخبرك به الرواية، لكن الرواية تبلغ من القوة ما يقنعك بحقيقة واقعها، لذا فهي رواية. لكن إذا كانت الرواية تتطلب من القارئ كي تقنعه خبرة شخصية عايشها ليؤكد صحة الرواية فهي ليست برواية بل وثيقة أو تاريخ أو صحافة متنكرة. فعلى سبيل المثال منذ عدة سنوات كان هناك عالم إنسانيات استخدم الأدب كي يفشي بعض الحقائق السوسيولوجية في كتابة بعض الكتب التي قدمت على أنها روايات. «حياة أوسكارلويس» هو أحد هذه

الكتب. كان كتاباً مهماً ؛ لأن المادة التى استمد منها كانت واقعاً حقيقيا وكانت أداة لإعلام القارئ عن هذا الواقع المحدد. لكنه ليس رواية. فالرواية الحقيقية لا تعطى أبداً هذا النوع من المعلومات. يمكن أن تمنحها جزءًا إضافيا للعمل، لكن الأهمية الحقيقية للرواية ليست المعلومات، بلا خلق شيء مختلف، واقع منفصل. بالتأكيد يستخدم مؤلف الرواية غالبًا تجربة شخصية، لكنه يحولها إلى شئ مختلف، إلى شئ يمكنه أن يكون مقنعًا للقراء من البلاد المختلفة، الأزمنة المختلفة واللغات المختلفة. هذا التحويل الذى يمنح العمل استقلاله عن العالم الواقعى، عن المنابع التى اخترع أو ابتدع منها، هذا التحويل هو ما يصنع من العمل رواية.

لهذا قبلت أخيراً وأنا أعمل فى «البيت الأخضر» الأمر الواضح للعيان: كانت تنقصنى القدرة اللازمة لتقديم العالم والظلم والأشخاص الآخرين عبر عيون هذا الرجل ووعيه الذى غابت عنى لغته وعاداته ومعتقداته. وبما أننى لم أمتلك خياراً آخر سوى تقليص أهمية جم فى الرواية، قمت بتقسيم قصته على عدة حلقات سترووى، ليس من وجهة نظره بل من منظور وسطاء وشهود يمكننى إدراكهم بشكل أفضل.

كانت نقاط الالتقاء بين بيورا. وسانتا ماريا دى نييفا وفقًا للخطة التى وضعتها للكتاب: هما الرقيب ليتوما، وهو من منجاشيريا من بيورا عين ذات مرة فى مهمة عسكرية فى الأدغال ثم عاد إلى بيورا، وبونيفاشا وهى فتاة من أجورونا ربتها راهبات سانتا ماريا دى نييفا، التى أصبحت أولاً عشيقة الرقيب ليتوما ثم عاهرة فى البيت الأخضر باسم شهرة هو سيدة الأدغال. فجأة، وبينما كنت أصقل النص اكتشفت أن هناك رابطة أخرى أقل وضوحًا لكن ربما أكثر عمقًا وفى كل الأحوال غير متوقعة بين هذين العالمين.

كان دون أنسليمو دومًا يذهل أهالى بيورا بولعه باللون الأخضر حيث طلى الماخور وحتى القيثارة بهذا اللون. ألم تذهل طريقته فى الكلام أيضًا فى البداية أهالى بيورا بشدة؛ ولم يستطيعوا قط أن يتعرفوا على هذه اللكنة المميزة التى يستخدمها والتى لم تكن لكنة أهالى الساحل أو الإنديز. كانت هذه من الخبطات السحرية التى تحيا من وقت لآخر عبر بناء رواية وتترك المرء مندهشًا وسعيداً. لم يكن هناك شك فى أن

أنسليمو أحب اللون الأخضر ؛ لأنه لون أرضه. ولم يستطع أهل بيورا أن يتعرفوا على طريقته فى الكلام ؛ لأن أهالى الأدغال لم يستطيعوا قط أن يصلوا إلى بيورا.

عندما أنهيت الرواية فى ١٩٦٤ أحسست بأننى غير واثق من نفسى وبالقلق على الكتاب. أكثر ما أزعجنى كانت الفصول التى دارت فى سانتا ماريا دى نييفا. بالطبع لم تتجه نيتى لكتابة وثيقة سوسيولوجية ومع ذلك انتابنى شعور ملح بأننى – وبالرغم من كل مجهوداتى – كتبت عن البيئة والحياة فى منطقة الأمازون بشكل مثالى وقررت أننى لن أنشر الكتاب حتى أستطيع العودة إلى الأدغال. وعدت فى ذلك العام إلى ليما. فى هذه المرة لم يكن الوصول إلى سانتا ماريا دى نييفا سهلاً بسبب صعوبة المواصلات. فقبلها بستة أعوام سافرت إلى الأدغال فى زورق المعهد الصيفى البخارى. أما هذه المرة فسافرت وحدى مصاحباً لصديق أنثروبولوجى كان عضواً فى الحملة الأولى.

من اللمحة الأولى بدا أنه خلال هذه السنوات الست لم يتغير شىء تقريباً، وبدا كما لو أن الزمن لم يمر. فالسلطات والبعثات والراهبات والمشاكل كلها ظلت كما هى. والمرجح أن تجارة الجلد والمطاط أصبحت أقل أهمية حتى عما قبل حيث أصبح الرعاة أنفسهم الذين عذبوا جم وعاقبوا أوراكوسا يعيشون أنصاف ميتين جوعًا، منبوذين وبؤساء تقريبًا مثل أهالى أوجورونا. بقينا فى الإرسالية ورأينا أنه على الأقل مع احترام نظام إحضار التلاميذ فقد تغيرت بعض الأشياء. فمشكلة الإرسالية تمثلت الآن فى نقص المدرسين وضيق المكان. كان ينقصها مساحة لاستقبال البنات القادمات من القبائل. ومن الواضح أن انعدام الثقة والكراهية التى حملها السكان المحليون تجاه الإرسالية قد انتهيا وأصبح الأهالى يصرون على دخول أولادهم فى المسيحية.

لكن مشكلة ما يحدث للتلاميذ بعد تركهم للإرسالية ظلت كما هى: فإما أن يعودوا إلى الأدغال ويموتوا جوعًا وإما يدخلوا الحضارة خدمًا للمسيحيين. أذكر الليلة التى قضيتها مع صديقى فى غرفة أحد الرعاة المحليين (ربما اريفالو بنزاس أو خوليو ريتا تجوى) كأنها شىء أقرب إلى سلسلة من الكوابيس، حيث استمعنا إلى هذه الشياطين الرثة ونحن نحتسى البيرة الدافئة وهم يقصون قصة جم التراجيدية كأنها حدث مضحك من الماضى. كنت أنا وصديقى نوجه الحديث بحذر شديد باتجاه هذا

الموضوع، لكن حذرنا لم يكن ضرورياً فبتلقائية مطلقة وبأقصى ما يمكن من إلحاح قالوا لنا كل ما أردنا أن نعرف وكل منهم يقطع حديث الآخر. لم تكن نسختهم من القصة مختلفة عن تلك التي سمعتها منذ ستة أعوام فى أوراكوسا. لم يكذبوا قط أو يحاولوا إخفاء ما حدث ولا حتى حاولوا أن يبرروه. الفرق الوحيد أنه بالنسبة إلى هذه الحفنة من الرجال ليس ثمة شىء مؤثم فى هذا الأمر، هكذا كانت الأشياء وهكذا هى الحياة.

كان جم لا يزال عمدة تلك القرية فى أوراكوسا. ولم تكن هناك وسيلة تجعله يتذكر هذه الحلقة المظلمة فى ماضيه، بجانب أنه منحنا الانطباع بأنه شعر بالخجل والذنب تجاه ما حدث له. بالنسبة إليه ولشعبه فقد استعادت الحياة طبيعتها المتوحشة. ما زالوا يجمعون الجلود والمطاط فى الغابةللرعاة أنفسهم وعلاقتهم بهم كانت بالتأكيد طيبة.

أما توشيا فمات فى جزيرته البعيدة فى نهر سانتياجو. قبل موته بعدة أسابيع بعث رسالة إلى إرسالية سانتا ماريا دى نييفا أراها لنا أحد الجيزويت، وقد عايشت عاطفة غير عادية وأنا أحاول أن أفك رموز هذه الرسالة المجنونة المخربشة بأقصى اللغات استعصاء على الفهم، حيث شعر باقتراب موته فطلب من الراهبات الغفران. وشرح أنه لم يكن على ما يرام وأنه فى ظرف لا يسمح بانتقاله إلى الإرسالية. واختبر ضميره واعترف بأنه خاطئ وطلب الغفران بالمراسلة، بالإضافة إلى أنه أراد أن يزوجوه بالمراسلة. والجزء الأكثر مدعاة للتذكر فى هذه الشهادة كان ذلك الذى يتعلق بوصف الفتاة أو المرأة التى تمنى أن يتزوجها فى جزيرته حتى لا يدع مجالاً للخلط.

فى روايتى سيموت فوشيا بسبب الجذام. أما توشيا فقد مات بسبب مرض على الأقل بالدرجة نفسها من الدراماتيكية وهو الجدرى. عندما عدت إلى باريس أجريت بعض التعديلات، أقل مما خفت أن تكون. وتم نشر الكتاب فى منتصف ١٩٦٦. وعندما ظهر كنت فى ليما أحاول أن أكتب رواية أخرى. وفى يوم ما ولدهشتى رأيت أن جريدة لا برنسا La Prensa نشرت صورة للبيت الأخضر التقطها منذ فترة الصحفى إلسا أرانا فرير Elsa Arana Freyre. لم يعد ذلك المنزل الروستيكى الذى كنت أتذكره. فقد نما وأصبح منزلاً عصريا عمليا بطابقين وحديقة مرفهة ولم يعد وسط الصحراء كما

كان فقد نمت المدينة وأصبح البيت الأخضر محاطًا بالبيوت بدلاً من التلال الرملية.
وبعد فترة ليست بالطويلة تلقيت دعوة للذهاب إلى بيورا حيث نظم بعض زملاء دراستى
برنامجًا حافلاً يتكون من محاضرة وزيارة لمدرسة سان ميجيل وبالطبع عشاء تذكارى
فى البيت الأخضر. لكن بالطبع تلك بداية قصة أخرى ورواية أخرى.

الهوامش

(١) أعضاء جماعة خيفارو لقبائل الأمازون الهندية.

(٢) الشابرا والشيبوبو قبائل أمازون هندية تنتمى إلى مجموعة خيفارو

(٣) تصحن حبوب هذه الشجرة إلى عجينة حمراء وتستخدم كصبغة.

(٤) نبات مشابه لليوكا تصنع منه صبغة.

(٥) شراب مخمر يصنع من الذرة أو اليوكا أو نبات المانيوك.

(٦) جيرار فيليب (١٩٢٢ - ١٩٥٩) أحد أكثر ممثلى فرنسا شعبية وتنوعاً.

(٧) Churres: سخام، قذارة، أى شىء مدهن، Piagenos: الحمير Guas: صوت للدلالة على الخوف أو الدهشة.

اللعب بالزمن وباللغة
كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة

«كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» هى روايتى الرابعة التى كتبتها عام ١٩٧٢ فى برشلونه بإسبانيا حيث كنت أعيش فى ذلك الوقت وهو أحد الكتب التى أعشقها؛ لأن كتابته كانت بمثابة تغيير كبير بالنسبة إلىَّ. فقد كان هذا الكتاب اكتشافًا للفكاهة فى الأدب. وبالرغم من أننى احببت دائمًا استخدام الفكاهة فى الحياة، فإننى كنت حتى ذلك الوقت متشككًا فى استخدامها فى الأدب. كانت ثقتى فى استخدام الفكاهة فى الأدب منعدمة إلى حد كبير ؛ لأننى ظننت، بشكل خاطىء بالتأكيد ، أن الفكاهة لا تتفق مع أدب ملتزم بقضايا جادة، و أنه لايمكن أن تستخدم الفكاهة فى قصيدة أو مسرحية هدفها التعامل مع مشاكل اجتماعية أو سياسية أو تاريخية جادة.

ربما تبنيت أن هذه الفكرة ضد الفكاهة بسبب سارتر والوجوديين الفرنسيين الذين كان لهم أكبر تأثير على أثناء سنوات الجامعة. أعتقد أن سارتر كان مفكرًا عظيمًا لكنه لا يتسم بخفة الدم على الإطلاق فى كتابته وفى أفكاره. وربما تبنيت انعدام الثقة فى المزاح بشكل غير واع من خلال قراءتى لسارتر فالفكاهة لا تظهر حقًا فى رواياتى الثلاث الأولى، وحتى لو ظهرت فبالرغم عنى وبشكل تلقائى.

عندما كتبت رواية «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» التى تدعى بالإسبانية بانتليون و الزائرات Pantaleon y Las Visitadors . اكتشفت أن هناك بعض القصص التى لا يمكن أن تحكيها بأسلوب جاد دون الإضرار بها بشكل مميت وأنه بالنسبة إلى نوع ما من المادة وبعض أنواع القصص تصبح الفكاهة ضرورة، والطريقة الوحيدة التى تجعل بها هذه القصص مقنعة. لكن اكتشاف هذه الحقيقة الواضحة جدًا لأغلب كتاب وقراء الأدب استلزم منى بعض الوقت. كانت الرحلة التى سافرتها عبر منطقة الأمازون فى بيرو عام ١٩٥٨ شديدة الأهمية بالنسبة إلىَّ ربما لأنها كانت أكثر الرحلات خصوبة

فيما يختص بالعمل على بعض تجاربى خلال هذه الرحلة التى أسفرت عن مادة خام ممتازة لكتابتى فكما ذكرت سابقًا ولدت روايتى الثانية «البيت الأخضر» بشكل ما من هذه الرحلة. أحد الأشياء التى اكتشفناها فى القرى الصغيرة التى توقفنا فيها هو رفضٌ مدنيٌ تلك القرى وفلاحيها الشديد لجنود السرايا العسكرية. كان القرويون ثائرين بسبب مضايقات الجنود الدائمة للسيدات فى القرى خاصة فى أيام الآحاد حينما كانوا يمنحون إذنًا بالذهاب إلى القرى إذ كانوا يتتبعون النساء دائمًا. وكان غضب الفلاحين عظيمًا لدرجة أنهم بعثوا خطابات اعتراض للسلطات.

كان هذا جزءًا من القصة أما الجزء الثانى فسأكتشفه بعدها بست سنوات حينما أعود إلى المنطقة نفسها وأتبع الطريق نفسه. كنت قد أنهيت روايتى الثانية «البيت الأخضر» وذهبت هناك ؛ لأتأكد من أننى لم أتناول المنطقة بشكل شديد المثالية فى الرواية. وفى الرحلة الثانية اكتشفت الجزء الثانى من تلك القصص عن الجنود والمدنيين فى تلك القرى الصغيرة فى الأدغال. كان المدنيون مازالوا غاضبين من جنود الحاميات لكن لسبب آخر. كانوا غاضبين الآن ؛ لأنهم رأوْا أن العسكريين حصلوا على ميزة وأن الجيش متحيز ضدهم. وكانت هذه الميزة شيئًا يسمى بما يمكن ترجمته إلى «خدمة الزائرات» El Servizio de visitadoras ما هذه الخدمة؟ كانت خدمة خاصة ابتدعها الجيش، أن يبعث عاهرات للحاميات العسكرية . وقد رأى المدنيون هؤلاء النساء القادمات من إيكويتوس ومن المدن الأخرى المهمة إلى الأدغال فى مركبات القوات الجوية وسفن البحرية. ورأوا كيف تذهب هذه النساء مباشرة إلى الحاميات، ويبقين هناك بضعة أيام، ثم يعدن إلى إيكويتوس دون التوقف فى القرى. واعتبروا أنفسهم ضحايا للتمييز، وهو ما لم يكن مقبولاً فى الواقع .

فبابتكار خدمة الزائرات، حل الجيش مشكلة لكنه خلق مشكلة أخرى و بعد اكتشافى لهذه القصة بدأت فى التفكير فى الطريقة التى تعامل بها الجيش كى ينشىء وينظم خدمة الزائرات الخاصة هذه. وبما أننى كنت طالبًا فى مدرسة عسكرية وعرفت بشكل أو بآخر الآليات الداخلية للجيش ونظامها البيروقراطى، فقد بدأت أحزر كيف استحدثت هذه الخدمة . فكرت فى أنه عندما قرر الجيش تنظيم هذه الخدمة ربما

توجب عليه اختيار ضابط يعهد إليه بهذه المهمة. وكيف اختار الجيش هذا الضابط؟ أولاً ، كان يجب أن يقرر من أى فرع من الجيش يجب أن يتم اختياره : المدفعية، المشاة أو الفرسان. كان أنسب فرع فى الجيش هو الإدارة والمعلومات . ربما أجرت السلطات العديد من المناقشات حول المواصفات التى ينبغى توافرها فى مثل هذا النوع من الضباط كى يكون قادراً على تولى هذه المهمة الحساسة، وبالتأكيد قاموا بمراجعة سجلات كل الضباط المتوافرين للعثور على الأنسب والأكثر تزمتًا ورصانة، شخص ذى مهارات تنظيمية هائلة. قررت أن أكتب قصة عن هذا الضابط، هذا الرجل الذى تلقى فجأة يومًا ما مهمة غير عادية لتنظيم خدمة خاصة لحاميات منطقة الأوزون .

وكما فعلت فى رواياتى السابقة انتويت كتابة رواية جادة ولم تخطر ببالى ولو للحظة فكرة كتابة كتاب ساخر. لكننى اكتشفت سريعًا أن هذا كان مستحيلاً، كان سرد القصة التى أردت كتابتها بشكل جاد أمرًا غير متوافق معها بالمرة، كنت دائمًا مدفوعًا بواسطة المادة الخام نفسها نحو الفكاهة نحو الكوميديا، نحو الغرائبية أو المواقف الساخرة والتهكمية. وبهذه الطريقة العملية اكتشفت أن الفكاهة ضرورة فى بعض الحالات. وأنه بالفكاهة فقط تستطيع خلق قصة مقنعة بما يكفى لتصديقها.

صححت مشاعرى الخاصة بأهمية الفكاهة فى الأدب الجاد. كان هذا الاكتشاف منعشًا وكتبت الكتاب بحماسة عظيمة و بدون مواجهة من الصعوبات والآلام التى خبرتها فى الروايات السابقة أو التى كتبتها بعد كتابة رواية «الكابتن بانتوخا». هذه الرواية هى الوحيدة التى كتبتها بسهولة. إنها الرواية الوحيدة التى استطعت أن أعمل فيها لساعات عديدة فى اليوم دون غضب أو تعب، ضاحكًا فى الوقت نفسه الذى أكتب فيه، مستمتعًا بما يحدث وبما أقوله. كانت المرة الوحيدة التى لم أشعر فيها أننى أواجه مهمة صعبة، وهو ما كان عليه الحال فى كل شىء كتبته قبلاً. أعتقد أن السبب يكمن فى اكتشافى لشىء جديد، وكانت هذه تجربة منعشة إذ كان يجب أن أتعامل مع الفكاهة كلعبة جديدة.

من الصعب على أن أشرح لماذا تشجعنى بعض التجارب على كتابتها والتخييل عنها، ولم تفشل العديد من التجارب الأخرى فى ترك أى أثر فى أعمالى الأدبية؟

أفترض أن السبب هو أن هذه التجارب الخصبة أدبيا تلمس جزءًا أساسيا في شخصيتي، شيئًا ما لست واعيًا به. أعتقد أن هناك جانبًا مظلمًا في شخصيتي يتأثر بعمق بنوع ما من التجارب بعدها يتكون عندي هذا الحافز، هذا الدافع نحو التخييل حولها مستخدمًا هذه التجربة كنقطة انطلاق. صحيح أن هناك نوعًا ما من عدم التوقع بخصوص عملي وهذا أمر مثير بالنسبة إليَّ. هناك أوجه ثابتة فيما كتبته لكن هناك أيضًا تنوعا كبيرًا. لكن تلك الأشياء ليست مخططة فلم أكتب، لنقل، قصة مثيرة مثل من قتل بالمينو موليرو؟ لأنني قلت لنفسي: "حسنًا، الآن سأحاول كتابة قصة مثيرة" لا كان ذلك سببه أنه أتتني فكرة لقصة. فكرت لفترة طويلة في أي نوع من الشكل سأستخدم شيئًا فشيئًا اكتشفت أن القصص البوليسية يمكن أن تكون شكلاً. ليس من أجل كتابة قصة بوليسية أخرى لكن مثلما حدث في حالة هذه اللغة الميتة في بانتاليون بانتوخا من أجل تجربة ومحاولة استخدام البنية والتقنية التي يتبناها عادة كتاب القصص البوليسية كي أقص نوعًا مختلفًا من القصص. كي أروي قصة لا يعتبر اكتشاف الجريمة جانبًا مهمًا فيها لكنها فقط مجرد حادثة في رواية بهدف آخر.

قصة الكتاب بالطبع هي قصة هذا الكابتن بانتاليون بانتوخا. بادئ ذي بدء الاسم كوميدي إذ يلمح إلى هذه الشخصية الأصلية في الكوميديا دي لارتي الإيطالية. القصة تحكي كيف يتم استدعاء هذا الضابط المثالي، نموذج الموظف البيروقراطي الرصين في حياته العائلية الذي يعتبر حقا المثال المتوج للموظف المنضبط الكفء المطيع، يومًا ما بواسطة رؤسائه ويطلب منه تنظيم هذه الخدمة دون توريط الجيش فيما يفعله. ويتم تقديم الخدمة له على أنها عملية سرية وهو يلتزم بهذه التعليمات لكنه ينجح في تنظيم هذه الخدمة بكفاءة ونشاط شديد حتى تنمو لتصبح أحد أكفأ وأنشط فروع مؤسسة الجيش. ويبدأ هذا بالطبع في خلق مشاكل جديدة للجيش حيث تصبح الخدمة مؤسسة عامة تثير حقد السكان المدنيين ورفضهم، فضلاً عن المشاكل داخل هذه الخدمة نفسها.

تحكي القصة أيضًا كيف تتغير حياة بانتاليون بانتوخا الشخصية، كيف ينغمس هذا الرجل كلية في ما يفعله حتى أنه ينمي نوعًا ما من النفسية الحربائية. وكي يصبح أكثر كفاءة فيما يفعله يتبنى التزامًا بيولوجيا بعمله، حتى يصبح في حياته الشخصية

قواداً Cafiche عظيما مستغلا للنساء، متلاعبا بهن ، تصبح حياته الشخصية مصابة تمامًا بالعدوى ملوثة بمهمته؛ وهو - بهذا المفهوم البيروقراطى المثالى لعصرنا - مستهلك تمامًا بالوظيفة التى يؤديها إلى الحد المتطرف الذى يجعله مجرد عرض حى لهذه الوظيفة، يرتب حياته الشخصية بالطريقة التى تكمل وتساعد ما يفعله فى تنظيم الخدمة الخاصة.

شيئًا فشيئًا تصبح الشخصية شخصية متعصب مستعد فى سبيل تحقيق مهمته ومن أجل إنجازها أن يضحى بكل شىء فى حياته الشخصية والعائلية وحتى الجيش؛ تلك المؤسسة التى يعشقها أكثر من أى شىء. يصبح مستحوذًا عليه تمامًا بالمهمة التى عليه إنجازها حتى يعمى عن أى شىء أخر. عندنا فى اللغة الإسبانية هذا المثل La ram que no deja ver el bosque" لا أعرف إذا كان هناك مقابل له فى الإنجليزية " لا تستطيع أن ترى الغابة من الأشجار» أعتقد أن هذا هو التعريف الأمثل للبيروقراطى، العقل البيروقراطى الذى يركز على جانب ما من العالم مما يجعله غافلاً عما يحدث خارج هذا الجزء المعين والخاص من العالم. هذا الموقف يمكن أن يؤدى إلى أفعال غير عادية لكن يمكن أيضًا أن يؤدى إلى كوارث غير عادية. ويصدق هذا على بانتاليون حيث خلق خدمة غير عادية منظمة وذات كفاءة، لكنه خلق أيضًا فى سبيل ذلك مشاكل رهيبة للمجتمع والجيش ولنفسه.

عندما كنت أكتب «كابتن بانتوخا»، عدت إلى جزء من منطقة الأمازون، إلى إيكويتوس، أهم مدينة بيرونية فى الأمازون. بقيت هناك لعدة أيام حيث أردت أن أذهب إلى حامية عسكرية، أردت أن أعرف المكان الذى ترحل منه «السيدات الزائرات" عندما يذهبن إلى الحاميات؛ لأتحدث عن أشياء عسكرية وحتى أحصل على فكرة ما عن كيفية تنظيم الخدمة الخاصة. وبينما كنت فى إيكويتوس عرفت أن شخصية غير عادية مرت مؤخراً عبر المدينة، واعظًا ذا شعبية كبيرة، شخصًا يدعى هيرمينو فرانشيسكو الأخ فرانشيسكو كان ذا أصل برازيلى كما يبدو. كان هناك لأيام معدودة وكان ناجحًا جدا فى وعظه. كان هناك مازال بعض الأشخاص يرتدون زيا أبيض و هؤلاء كانوا أتباعه الذين غرسوا صليبًا كبيرًا بجوار بحيرة على أطراف المدينة حيث يمكنك أن ترى طوال الأربع والعشرين ساعة مجموعة من أتباع الأخ فرانشيسكو تصلى.

شاع فى المدينة العديد من القصص عن الممارسات السرية لهذه الطائفة. وعلى الرغم من أننى لم أعر هذه القصص اهتمامى عندما كنت فى المدينة ؛ لأننى كنت أجرى بحثًا من أجل روايتى عن "الزائرات" قبل أى شىء فإننى عند ما غادرت إيكويتوس وعدت إلى إسبانيا اكتشفت أننى كنت أعتبر هذه الطائفة بشكل غير واع معادلاً لما كان يحاول الكابتن بانتوخا بناءه. وكانت هذه هى اللحظة التى طرأت لى فيها فكرة أن أطعم فكرة الخدمة الخاصة التى أنشأها الجيش بقصة طائفة دينية تتبع بشكل أو بآخر المسار نفسه الذى يتخذه بانتاليون بانتوخا.

لا أعرف هل كانت عندى منذ البداية فكرة أن سبب هذه الرابطة بين المؤسستين هو أن زعيميهما – بالرغم من المسافة الكبيرة بين خدمة بغاء وطائفة دينية، كانت بينهما أشياء كثيرة مشتركة. أول شىء هو هذه الرؤية الشخصية المتطرفة لشىء، لجزء من نشاط ما، التى يمكنها أن تدفع البشر للدوار. وهذا هو ما حدث فى الرواية، فقد خلق بانتوخا خدمته تقريبًا فى الوقت نفسه الذى أنشأ فيه الأخ فرانشيسكو الواعظ المجنون، أخويته أو طائفته ، المدعوة بأخوية سفينة نوح Los Hermanos del Arca . فقد تنامت كلتا المؤسستين ووصلتا للذروة ثم انحدرتا بعد أن تسببتا فى العديد من المآسى من ضمنها المآسى الشخصية لكلا الزعيمين.

على الرغم من حقيقة أن كتاب «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» من وجهة نظر سطحية ورسمية يعتبر عملاً كوميديًا ؛ لأن هناك مواقف كوميدية متكررة وأحداثًا هزلية فإننى أعتقد أنه كتاب جاد.إنه عن التشويه البيروقراطى للعقل، الذى أعتقد أنه أحد أكبر المشاكل المعاصرة فى كل المجتمعات سواء الصناعية أو المتخلفة. الكتاب يتعامل مع مشكلة كيف يمكن للتخصص فى أنشطة الحياة أن يخلق هذا النوع من التشويه للعقل ، فمن أجل تحقيق مهمته بكفاءة وبالشكل الأمثل يجد المرء نفسه معزولاً فى موقع لا يمكنه من رؤية كيف يمكن أن يصبح لما يفعله أصداءُ وتبعات كارثية وفى مناطق أو أنشطة أخرى فى المجتمع.

فى تأسيسه لواقع روائى منفصل يستخدم الكاتب فى الأدب المعاصر غالبًا واقعًا أكثر زيفًا مما هو موجود فى الواقع الحقيقى، لكن الشىء الأساسى هو الترابط وقوة

الإقناع فى هذا الواقع الذى يمكن أن يكون غير واقعى بالمرة ومنفصلاً تماماً عن تجربتنا المعيشة. بعد قراءة أعمال أدبية معينة والعودة إلى عالمنا الواقعى ومقارنتهما نقول :«هذا مستحيل تماماً إنه بعيد للغاية عما هو حقيقى» لكن على الرغم من رد الفعل هذا فإن هذه الكتب موجودة بالفعل ومقنعة وأعطتنى شيئاً ما يسمح لى بفهم أفضل لِمَ هى الحياة الحقيقية ؟ الإنجاز الأكبر لكاتب ما هو قدرته على تقديم عالم مقنع، عالم لا تربطه بالواقع الحقيقى إلا صلات رفيعة وبعيدة، عالم نشأ تماماً من رفض عميق للواقع الحقيقى. وهذا حقيقى بالنسبة لبعض الكتاب الخياليين مثل بورخس فالعالم الذى خلقه هو رفض عظيم لماهية الحياة الحقيقية؛ لما هو عليه العالم الحقيقى. العالم الحقيقى كان شيئاً غير مقبول بالنسبة إليه فخلق عالماً آخر، به فقط أفكار، معرفة وفضول. يتعامل مع العقل ويكبت أو ينعدم فيه تماماً الجانب المادى للحياة مثل الجنس على سبيل المثال. على الرغم من حقيقة أن هذا العالم منفصل عن الواقع، فإنه قوى جدا ومبدع بذكاء شديد ومهارة أدبية عالية حتى أصبح مقنعاً لنا تماماً ونحن نقرؤه. أشك فى أن بورخس كان يمكنه كتابة رواية بمثل ذلك الرفض للواقع الحقيقى إذ كانت لتغدو مصطنعة للغاية وبعيدة عن أن تصبح مقنعة، لكن ذلك ممكن أن يحدث فى القصة القصيرة.

بالطبع، ما يمكنه أن ينجح فى شكل ما لا ينجح دائماً فى شكل آخر. لقد عولجت روايتى «بانتاليون والزائرات» فى فيلم بشع. أعتقد أنه لايمكنك أن تؤسس معياراً ما للربط بين الكتب الجيدة والأفلام. بعض الكتب حولت إلى أفلام رائعة، وبعضها دمرته الأفلام. أخبرنى صانع الأفلام الإسبانى العظيم لويس بونويل luis Buneiel ذات مرة بشىء عن هذه العلاقة سأتذكره للأبد. قال : إن الروايات السيئة فقط تصنع أفلاماً جيدة لذا لم أختر قط رواية جيدة ؛ لأصنع فيلماً كل الروايات التى عالجتها كأفلام كانت روايات سيئة. فمن الصعب للغاية أن تحول رواية جيدة إلى فيلم، لكن ذلك ينجح فى بعض الحالات على سبيل المثال؛ أعتقد أن أورسون ويلز صنع معالجات رائعة لكنه فعل ذلك بأن أخذ حريات عديدة مغيراً فى كل شىء ؛ لأن السينما لها لغتها الخاصة بها، فرواية قصة بالصور أمر مختلف تماماً عن روايتها بالكلمات. لذا يجب أن تكون حرا

تمامًا فى أن تعالج وتغير وتدخل عناصر جديدة؛ فالسينما مثل الرواية وجه من أوجه الإبداع الروائى، ففى الفيلم كما فى الرواية تصنع خيالاً روائيا منفصلاً عن الواقع يجب أن يكون مقنعًا.

كما ذكرت من قبل لم أفكر قط فى الشكل والتقنية فى الرواية كشىء منفصل عن القصة وعن الشخصيات، فالشكل بالنسبة إلىَّ وهو بالطبع أمر أساسى فى الأدب والفن بشكل عام، يصبح دائمًا شيئًا مرتبطًا بالقصة وهو نوع من الإبداع لجعل القصة أكثر إقناعًا وقابلية للتصديق. لكن يجب أن أصحح هذه الإفادة قليلاً ؛ لأننى عندما فكرت فى كتابة هذه الرواية كانت لدى بالفعل فكرة عن بنية القصة . كانت لدى فكرة كتابة قصة ستكون عبارة عن حوار واحد عن، ديالوج. ديالوج طويل للغاية وبه بالطبع شخصيات مميزة. كانت فكرتى هى عدم كتابة ديالوج واقعى لكن ما يمكن تسميته بالديالوج الجماعى، ديالوج لاتحدده اعتبارات الزمان والمكان وإنما يمكن أن يتحرك بحرية للأمام وللخلف فى الزمن آخذًا القارئ من الحاضر للمستقبل للماضى ثم يعود به للحاضر خلال لحظة واحدة، بدون محطات، بدون إعطاء فرص للقارئ ليؤقلم نفسه عقليا على هذه النقلات فى الزمن. يمكن للديالوج أن يتحرك أيضًا بحرية من مكان لأخر والعودة للمكان نفسه. كانت لدى فكرة أن هذا الديالوج الذى ستتركز فيه القصة بأكملها سيكون مقنعًا إذا انغمس القارئ منذ البداية فى النظام الذى أنشئ فيه الديالوج.

وكان قلقى مصدره أن هذا النوع من الحوار ربما يعطى للقارئ انطباعًا بالافتعال، بشىء بعيد عما هى عليه الحياة الحقيقية. وللتغلب على هذه المشكلة قررت أن أعرف القارئ على تقنية الحوار شيئًا فشيئًا بطريقة تجعله يعتاد على مساحات الحرية المأخوذة فى التعامل مع الزمان والمكان؛ حتى لا يتفاعل بشكل انتقادى مع هذه الحركات والنقلات فى القصة.

فى مسودة الرواية كان العمل هو فقط ما شرحته من قبل. حوار فحسب ، تخرج فيه الشخصيات وتدخل وتتحرك فيه القصة من مكان لآخر ومن زمان لآخر، بلا اتباع لتخطيط زمنى ولا محاولة التزام بمسافة حقيقة في المكان، لكنها تتبع فقط الدوافع

الأدبيـة، فمـثـلاً يمكن أن تدخل شخـصـيـة في الحـوار مـبـاشـرة لمجرد أن إحـدى الشخصيات الأخرى تذكرتها أثناء الكلام. يمكن أن تتحدث شخصيتان وتذكر إحداهما أنها كانت تتحدث مع أخرى ودار بينهما حوار منذ بضعة أيام أو أسابيع ، هذا التذكر سيسحب الشخصية الأخيرة من الماضي ومن مكان آخر إلى الحوار بدون شرح مطول. هذه النقلة ستمكنها من الدخول إلى الحوار الذي سيتحرك حينها إلى الماضي وإلى مكان آخر. في حالات أخرى ، سيتغير الحوار ويتحرك جغرافيا؛ لأن أحد الأحداث جرى في منطقة أخرى ثم ذكرته أو تذكرته إحدى الشخصيات، وعليه سيقوم ذلك بدفع الحوار من مكان إلى آخر. وفي مواقف أخرى ستصبح الأسباب أو السبل لتغيير تطور الحوار غير ذات أهمية كما في الأمثلة التي طرحتها قبلاً، لكن صيغة ما تستخدمها إحدى الشخصيات - كلمة على سبيل المثال - يمكن أن تنقل الحوار إلى بعد آخر أو حدث آخر. ويجب أن يتحقق ذلك برهافة شديدة.. فقد كان مهمًا للغاية عدم فرض هذه التقنية ؛ لأنني كنت واعيًا لحقيقة أن القارىء إذا أخذ انطباع التجريب الخالص للتجديد الشكلي، لن يصدق ما يقال له في القصة. كان على أن أحقق كل هذه النقلات في الحوار من مكان أو زمان لآخر بحرص شديد. هذا الجانب بالتحديد من الكتاب كان مثيرًا بالنسبة إليَّ. استمتعت بالتعامل مع هذا الجانب الإبداعي في الشكل أثناء خلق الحوار، حيث تتم رواية قصة واقعية (قصة بانتليون بانتوخا) في شكل غير واقعي، شكل أدبي.

في الوقت نفسه راودتني فكرة أخرى . فمنذ بدأت كتابة أولى قصصي انشغلت بشيء يجب على كل كاتب للقصص القصيرة أو الرواية أن يتعامل معه، إنه اللغة الميتة el lenguaje muerto الحاضرة دائمًا في الرواية فبخلاف الشعر، الذي تتموضع فيه اللغة منذ الكلمة الأولى إلى الأخيرة في عالم فائق الحساسية والرقة والتحرك، فإن الرواية أو القصة القصيرة هي نصوص من المستحيل أن تكون مكثفًا ومبدعًا فيها طوال الوقت و تحافظ على الحيوية والحركة في اللغة. فعندما تروي قصة، يجب تدعيم اللحظات المكثفة بأحداث إخبارية خالصة، تعطي القارئ معلومات أساسية لفهم الذي يحدث. يجب على الكاتب أن يعد نفسه لاستخدام قدر كبير من اللغة الميتة لأجل ذلك

الغرض. كنت منزعجاً من هذا الموقف وسألت نفسى لِمَ لا يمكن أن تستخدم على طول الخط فى الرواية ؟ - كما فى القصيدة فى لغة مكثفة وغنية وخلاقة كيف يمكننى التعامل مع هذا الجانب الإخبارى الخالص فى الرواية حيث لايحدث شىء ذو أهمية، لاشىء تشعر به الشخصيات بعمق، لاشىء خلاق بحق؟ كل ما يجده المرء هو لغة ميتة يقول فيها الراوى على سبيل المثال من تحدث أو أين يدور الحوار.

أكثر لغة موتًا فى الرواية هى اللغة ما بين الحواشى acotacion جملة تشرح ما أقصده «هل تحبنى؟ قالت جان مصالبة ساقيها الطويلتين». كل الكلمات التى بدأت بـ «قالت جان» تسمى باللغة الإسبانية الـ acotacion، إنها قطعة من المعلومات يعطيها الراوى للقارئ ليشرح: من تتكلم وأين تتكلم وما الذى تفعله أثناء الكلام. ربما كون ساقاها طويلتين يعد شيئًا مهماً؛ لكن بشكل ما عادة ما يكون النص بين الشرطتين (نحن نستخدم الشرطة فى اللغة الإسبانية لا أعتقد أنكم تستخدمونها فى اللغة الإنجليزية فى الرواية أو القصة القصيرة) نصا ذا لغة ميتة، لغة إخبارية خالصة، يندر أن تقدم فيها شيئًا جديداً أو مبدعًا أو ذا أهمية. إذا استخدمت الحوار كثيراً فى رواية أو قصة قصيرة يجب أن تواجه هذه المشكلة؛ كيف يمكن؛ أن تعطى أو تستخدم هذه المعلومات بطريقة يمكن للغة أن تكون فيها أقل أرضية أو Terre a' Terre.

راودتنى هذه الفكرة أو الإغراء لكتابة يمكن فيها استخدام الـ acotacion الحواشى) بحيث تكتسب بأهمية الجزء الأساسى نفسه - فى الحوار - فى تلقى الرواية حتى يصبح ما هو مهم بحق هو ما يذكر أو يقال.

جاءنى العديد من الأفكار و ما حققته فى النهاية لم يأت فجأة أو بسهولة لكنه جاء نتيجة عملية طويلة. وكان ما فعلته فى النهاية هو هذا: استخدمت الحواشى لتقديم كل الوصف المهم فى الرواية ثانية، كانت الرواية مجرد حوار، تتحدث فيه الشخصيات فيما بينها فى حوار جماعى بغير حدود فى الزمان أو المكان. أما الراوى فيستخدم الحواشى ليس فقط ليقدم معلومات مثل من يتحدث وأين ولكن أيضًا يعطى الكثير من المعلومات عن المكان والزمان وما يفعله الأشخاص الآخرون فى اللحظة نفسها أو ما قبلها أو بعدها كما يقدم كل الخلفية الضرورية للقصة؛ أى الوصف الاجتماعى الاقتصادى السياسى للبلد والمجتمع.

جاءتنى فكرة أنه بهذا الأسلوب ستصبح اللغة الميتة أقل موتًا وتصبح أكثر حياة فى القصة وأن ذلك سيغير الطبيعة الملازمة للحواشى. وكان هذا ما فعلته فى النهاية فى كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة، استخدمت هذه الآلية بإيقاع شديد البطء حتى أعود القارئ على هذا النظام ، حيث كان النظام مقسمًا إلى عدة معادلات: إحداها هى تحريك الحوار بحرية فى الزمان والمكان والأخرى كانت تقديم كل ما يتم فصله غالبًا عن الحوار فى الرواية العادية أو التقليدية كأنه جزء من الحوار نفسه .الآن هنا أحتاج أن أشرح شيئًا، يجب أن أقول شيئًا بين قوسين عن الزمن.

الزمن جانب أساسى فى الخيال الأدبى، يمنحه هوية منفصلة وشخصية مختلفة عن الواقع الحقيقى. ولأسباب واضحة فإن الزمن فى الرواية لا يكون مثله فى الحياة الواقعية. ينطبق ذلك حتى على أكثر الروايات واقعية، الرواية التى تنجح فى محاكاة الحياة. الزمن فى الرواية له بداية ونهاية لاينساب أبدًا كما هو الحال فى الحياة الواقعية. ولأنك يجب أن تروى فى الرواية كيف تتصرف أو تتحرك أو تفكر شخصيات مختلفة تصبح مضطرًا إلى التوقف حتى تفرق بين الشخصيات والأفعال والأحداث. لذا فأنت مجبر على كسر الحركة التى تميز الزمن فى الواقع، وعليه فأنت تقدم فى الرواية دائمًا زمنًا مصطنعًا. هذا الوقت المصطنع يحدث دائمًا فى الرواية الحديثة التى يعى مؤلفوها وعيًا ذاتيا ما يفعلونه فى ابتداع البنية الزمنية أكثر بكثير من الروايات الكلاسيكية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث لم يهتم الروائيون فى الحقيقة بهذه المشاكل بشكل نظرى. لم يفكروا فى إبداع بنى مختلفة،للواقع. ربما كان العديد من الروائيين فى الروايات الكلاسيكية مقتنعين بأنهم كانوا يحاكون الواقع عندما يكتبون رواياتهم؛ ليس فقط فى الألفاظ التى يستخدمونها بل أيضًا فى إبداع حركات الزمن فى القصص.

فى الحقيقة عندما تبحث فى كيف يتطور الزمن فى أية رواية وكيف تنساب القصة ستكتشف أن هناك إبداعًا، لبنية زمنية هى فى حالات كثيرة صفة مميزة لكل مؤلف ولكل عمل أدبى. وجانب رئيسى من أصالة الروائى السارد هو أسلوبه فى إبداع هذه البنى الزمنية فى عمله. فقد ابتدع الزمن فى روايات فوكنر على سبيل المثال بعناية

عظيمة ومهارة فذة حتى إنه يعمل بنفسه على خلق المناخ وعلى خلق الالتباسات والتلميحات فى القصة. فالطريقة التى يتحرك بها الرواى فى الزمن و الطريقة التى تتحرك بها أحداث الرواية للأمام والخلف فى الزمن أساسية لفهم الرواية. التلاعب بالوقت يحدث فى جميع الروايات، فى بعضها يصبح ذلك أكثر وضوحًا ، وفى العديد من الروايات الأخرى يكون بالكاد مرئيا. لذا فإنك إذا بحثت عن البنية الزمنية فى رواية ما ستكتشف أنها أحد أوجه أصالة الرواية وأيضًا أحد الأوجه التى تختلف به عن كل الروايات . وتحافظ به على مسافة من النموذج، أى الواقع: الواقع الحقيقى.

فى «الكابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» ينبغى أن تفكر فى الوقت كشىء مشابه للمكان. الزمن له صفة، تمامًا كالمكان. الزمن شىء موجود له بداية ونهاية وله أيضًا خاصية المادة وطبيعة المادة. وعليه يمكن للراوى أن يحرك الرواية فى الزمان بالطريقة نفسها التى يحرك بها القصة فى المكان. القصة يمكنها أن تتحرك بحرية من الماضى إلى المستقبل ومن المستقبل إلى الماضى ؛ لأن الزمان هناك مثله مثل المكان حيث لا شىء يضيع، لا شىء اختفى . الزمان موجود هناك. الماضى مثله تمامًا مثل المستقبل أو مثل الحاضر، مرحلة يمكنك أن تعود إليها فى أى وقت تريد. إذا كان للزمن هذه الصفة المكانية، هذه الصفة الأرضية يمكنك أن تجزئ الزمن، يمكنك أن تقسمه معطيًا إياه بنية كائن بيولوجى، أو كينونة بيولوجية. هذه البنى الزمنية لها أيضًا أهمية متزايدة فى مسرحياتى. فى مسرحية واحدة على الأقل أصبحت البنى الزمنية هى جوهر العمل بأكمله، هى مايدور حوله العمل. أعتقد أن هذا بدأ بالكابتن بانتوخا ؛لأننى منذ ذلك الوقت الذى كتبت فيه هذا الكتاب أصبحت مولعًا بهذه الإمكانية الشكلية. أحد أسباب أهمية الأدب أنه يمنحنا أداة نستطيع أن نفهم بها الوقت فى الحياة الواقعية الزمن هو شىء يقوم بافتراسنا، هو شىء لا يمنحنا المنظور الضرورى لنفهم كيف ينساب هذا الزمن ونحن مغمورون فيه، لذا لا نمتلك منظورًا، لا نمتلك المسافة الضرورية لنفهم ماذا يحدث فعلاً. وبناء عليه نحتاج إلى نظام صناعى من أجل أن نفهم الوقت.

أحد كبرى مساهمات الأدب فى حيواتنا أنه يؤسس نظامًا صناعيا للعالم، للزمان، للمكان وللتجربة الحية، خاصة الأعمال العظيمة، الروائع الأدبية هى أدوات تسمح لنا

بتكييف أنفسنا على هذا الغور Voragin ،هذه الدوامة؛ أى الحياة الواقعية والتجربة الحية. عندما تستكشف إمكانيات خلق بنية زمنية فى قصة، فأنت لاتفعل شيئًا هو من قبيل الإنجاز الفنى فحسب أو مجرد إنجاز فى المهارة الشكلية فى امتلاك زمام اللغة والتقنيات من أجل تنويم القارئ، أنت أيضًا تبتدع أداة يمكننا من خلالها أن نفهم بشكل أفضل كيف تحدث التجربة اليومية، التجربة الحية فى الواقع. لذا فإن هذا الولع بالزمان وهو صفة للأدب الحديث، ليس شيئًا مجانيا أو صناعيا. إنه طريق للتفاعل مع الواقع الذى نشعر فيه بضياعنا، خاصة فى المجتمعات المعاصرة؛ فنحن نصبح عديمى الفائدة بشدة، ضئيلين للغاية فى هذا العالم غير العادى وغير الشخصى، عالم المجتمعات الحديثة، مما يجعلنا فى حاجة إلى طريقة نصنع بها أنفسنا فى هذا العالم، هذا التنظيم المصطنع الذى يمنحه الأدب للحياة هو شىء يساعدنا فى الحياة الواقعية على أن نكون أقل ضياعًا وحيرة.

ثانية، يعتبر الزمن والبيئة شيئين يعيهما الكتاب بشدة فى الأدب الحديث بعكس الروائيين الكلاسيكيين. ربما لم يفكر ديكنز أو سرفانتس أو هوثورن قط فى إبداع بنية زمنية فى الرواية، لكن ذلك لا يعنى أنهم لم يبدعوا بنى زمنية بل وبنى شديدة التعقيد والأصالة فى رواياتهم، فبالنسبة إلى الكتاب الكلاسيكيين جاء ابتداع البنى الزمنية بشكل تلقائى بالغريزة وبالحدس. فقد كانوا يظنون على سبيل المثال أنهم يتعاملون مع مشكلات أخلاقية وظنوا أن المشكلات الأخلاقية هى المشاكل الأساسية فى الرواية. لكنهم تعرضوا فى الوقت نفسه وبشكل عملى للمشاكل نفسها التى يتعرض لها الروائى المعاصر. فعندما تكتب قصة يجب أن تبدع بنية ، بنية تختلف فى القرن الثامن عشر عنها فى القرن العشرين. لكنك تحتاج بنية، تحتاج أن تستخدم اللغة بطريقة تجعل القصة مقنعة للقارئ يجب أن تستخدم بعض الحيل، بعض التقنيات، تعطى بعض الحقائق وتخفى بعضها الآخر حتى تبدع بنية أدبية. لم يكن الروائيون الكلاسيكيون واعين بهذه المتطلبات أو على الأقل لم يستخدموا لغة تعطى دليلاً على وعيهم. أول راوئى فى القرن التاسع عشر وعى بهذه المشكلات التقنية والشكلية المحض فى الرواية كان فلوبير. فمع فلوبير ظهرت الرواية لأول مرة ليس فقط كمهمة أخلاقية أو إبداعًا لقصة

لكن أيضًا مشكلة تقنية بحق، مشكلة إبداع لغة مقنعة وتنظيم الوقت وكذلك مشكلة وظيفة الراوى فى الرواية. ربما اهتم عدد قليل جدا من الكتاب فى الماضى بتقنيات وشكل الرواية كشيء منفصل عن القصة نفسها.

يمكنك أن تفعل ما فعلته فى «الكابتن بانتوخا والخدمة السرية»؛ تستخدم «الحواشى» فى الرواية لتعطى القارئ دوريا المعلومات التى تجعله على وعى بسياق ما يحدث فى الحوار. يحدث ذلك في الرواية ببطء شديد كما قلت، ففى البداية كان للحوار المظهر الواقعى نفسه مثل الأعمال التقليدية ،يتحدث بانتاليون مع زوجته موضحًا أن عنده موعداً مع رؤسائه سيتلقى خلاله مهمة جديدة أما زوجته فهى مستثارة بشدة بفكرة البقاء فى العاصمة ليما. المعلومات التى يمنحها الراوى فى «الحواشى» ضئيلة ومحددة وملموسة.

لكن الأمور تبدأ فى التغير شيئًا فشيئًا فتقدم المعلومات أكثر فأكثر فى «الحواشى» أثناء الحوار ، فيعتاد القارىء تدريجيا على رؤية مصدر آخر للمعلومات ينفصل تدريجيا عما يحدث فى الحوار بين الشخصيات أى هذه التعليقات الشارحة للراوى . فمثلاً عندما يتطور النظام إلى أقصى إمكانياته يمكن أن يبدأ حوار تسأل فيه إحدى الشخصيات «هل تحبنى» ثم يمنح القارئ معلومات عمن يتكلم وماذا فعل قبل أن يبدأ فى الكلام وما الذى سيفعله قبل أن تنتهى هذه المحادثة، فمثلاً سيأخذ طائرة ويذهب من إيكويتوس إلى ليما، إلى العاصمة، وفى العاصمة سوف يحضر ثلاث مقابلات مع ثلاثة جنرالات مختلفين وسوف يشرح لهم ما الذى يفعله فى إيكويتوس ثم يأخذ طائرة أخرى ويعود إلى إيكويتوس ثم يقبل زوجته، ثم تنتهى هذه الجملة التى بدأت هنا.

فى هذه اللحظة من الرواية يفترض أن القارئ قد ألف النظام حتى أنه لن يشعر بالصدمة أو الانفصال؛ لأنه فى هذا الوقت أصبح معتاداً على الحركة فى الزمان والمكان لا لأسباب زمنية أو عقلانية أو واقعية ولكن فقط للضرورات الأدبية فى القصة، سوف يصبح معتاداً تمامًا على الحركة فى هذا العالم كما فى عالم مختلف ، عالم لا علاقة له بالعالم الحقيقى، عالم له آلياته الخاصة، أسبابه الخاصة وطبيعته الخاصة.

معالجة الزمان والمكان هذه كانت وجهًا آخر فى هذه الرواية مثيرًا جدا بالنسبة إلىَّ، لأنها كانت تجربة تستكشف إمكانية الشكل القصصى إلى الحد الأقصى. إن لدى رؤية كافية لكى أعرف أننى عندما بدأت ذلك كنت قد حاولت بالفعل استخدام هذه البنية الزمنية بشكل غير واع فى روايتى السابقة. عندما ناقشت روايتى الأولى «زمن البطل»، ذكرت الحوار الموجود فى آخر الرواية والذى استخدمت فيه للمرة الأولى هذه «الأوانى المستطرقة» بهذا الشكل، حيث يختلط الحوار بحوار ثان كان يدور فى مكان وزمان مختلفين وحيث تناسج الحواران بدون إعطاء القارىء أى تفسير.

أعتقد أن هذه البنية فى «كابتن بانتوخا» كانت تطورًا لشىء بدأت فعله عندما كتبت روايتى الأولى قبلها بخمسة عشر عامًا على الأقل، الفارق هو أننى عندما كتبت كابتن بانتوخا كنت واعيًا تمامًا بما كنت أفعله بالوقت، أما فى روايتى الأولى فإن ذلك كان أقرب للتلقائية منه إلى قرار واع. وكما ذكرت سابقًا، كانت فكرتى أثناء كتابة المسودة أن يكون هذا الحوار الجماعى هو البنية الكاملة للرواية، لكننى عندما أنهيت مسودة النسخة الثانية، شعرت بأنها لم تكن مقنعة. شعرت بأن هذه البنية، المتمثلة فى حوار فقط تصحبه هذه التعليقات الشارحة، لم تكن كافية لإعطاء انطباع بالوحدة الضرورية لرواية إذا كان لها أن تنجح فى اعطاء القارىء انطباعا بعالم كامل مكتف بذاته. شعرت بأن شيئا ناقصا هناك، لذا قدمت فصولاً أخرى، فصولا تتبادل مع الحوارات، فصولاً استخدمت فيها أيضًا لغة ميتة، أى لغة بلا كلمات مبدعة لكن بقوالب وأكليشيهات.

حتى عندما كنت فتى صغيرًا، كنت مغرمًا بالأشكال الشائعة، الأشكال الفنية الشائعة: المسلسلات التليفزيونية، الهزليات، والروايات المسلسلة novelas por entreg as . الشىء المميز لهذه الأجناس الشائعة هو القوالب، الصور أو اللغة المستخدمة بشكل مقولب لا بشكل مبدع. حيث لاشىء أصيل، بل على العكس، يلجأ كتاب هذه الأنواع الشائعة إلى القالب وإلى الأكليشيه؛ لأن هذا هو ما يدور حوله الجنس الشائع، وكانت لدى دائمًا غواية استخدام بعض أشكال الأجناس الشائعة ولكن بشكل خلاق، باستخدام هذه القوالب من أجل إعادة شبابها واستعادة حيويتها بإعطائها وظيفة مختلفة بغير تدمير طبيعتها كقوالب. وهذا هو ما فعلته فى الفصول المقابلة فى «كابتن

بانتوخا» قدمت وثائق، تقارير عسكرية على سبيل المثال كتبها بانتليون إلى رؤسائه شارحًا فيها ما يحدث فى الخدمة التى ينظمها. هذه لغة ميتة بالطبع فهى لغة قوالب. أتذكر جيدًا فى المدرسة العسكرية كل هذه الوثائق الرائعة التى كان يجب علينا كتابتها أو قراءتها. كانت اللغة مقولبة بشدة لدرجة أنها كانت تمنحك فكرة عن شىء منقطع تمامًا عما هى عليه الحياة الحقيقية. فعلى سبيل المثال أتذكر دائمًا الفصل الأول من قواعد الضباط **Las ordenes deben Ser obedecidas sin dudas ni mirmuraciones** «القواعد ينبغى أن تتبع بدون تساؤلات أو شكاوى لفظية» هذا هو ما أعنية باللغة المقولبة أو اللغة الميتة. تمتلك كل هذه الوثائق لغة مقولبة.

ما يتحدث عنه بانتوخا فى هذه التقارير بعيد تمامًا عن المواضيع التى تتناولها تقارير من هذا النوع، فتكتسب اللغة وظيفة مختلفة ومعنى مختلفًا. فى هذه التقارير يتحدث بانتوخا مع رؤسائه مستخدما كل هذه الأكلشيهات. كل هذه المحسنات اللغوية التى تستخدم عادة لمناقشة الأعمال أو الخطط العسكرية أو المسائل المتعلقة بالسرايا العسكرية. لكن الحديث عن العاهرات و كيف يؤدين واجبهن يخلق نوعًا من التناقض الذى أملت أنه يمكنه أن يمنح هذه اللغة الميتة شخصية جديدة، حيوية جديدة وحركة. الفصول التى تعرض فيها هذه الوثائق على القارىء بدون أى تفسير من الراوى هى أخف فصول الرواية دمًا.

استخدمت أيضًا وثائق أخرى، نصوصًا صحفية على سبيل المثال، بعض المقالات من جريدة محلية كما يبدو، توصف فيها المشاكل التى أثارتها الخدمة الخاصة فى المجتمع المدنى. كما تم استخدام نصوص من مذيع فى إيكويتوس تروق له المبالغة فى الأحداث. نوع من صحفيى الإثارة بدائى جدا، يعتبر تجسيدًا للعقلية المقولبة، عقل يتحرك فقط عبر القوالب، غير قادر إطلاقًا على قول أو إبداع شىء أصيل. لكن أملى كان أن تستطيع هذه اللغة الميتة تغيير طبيعتها بحيث تصبح لغة أدبية فى سياق الرواية.

من وجهة نظر الرواية فإن اللغة الأدبية هى أى لغة لها القدرة على أخذ القارىء من الواقع الحقيقى وتحريكه فى واقع خيالى، واقع منفصل، أى نوع من اللغة لها

القدرة على فعل هذا هى لغة أدبية. تأسيس واستخدام لغة أدبية هو هدف الرواية، هو ما ينبغى على الرواية تحقيقه حتى تصبح رواية. لا يمكن تحديد خصائص اللغة الأدبية لأن أى نوع من اللغة يستطيع أن يقوم بهذه الوظائف إذا كانت لدى الكاتب القدرة على استخدامها جيداً .يمكنك أن تستخدم لغة معقدة أو لغة بسيطة، يمكن فى بعض الحالات أن تستخدم لغة مقولبة أو لغة خلاقة، يمكنك أن تكون باروكيا أوبسيطاً، يمكنك استخدام الدعابة، يمكنك استخدام أى نوع من اللغة، لكن دائمًا فى سياق به ترابط تام. هذا أساسى فى الرواية. كما أنه أمر أساسى أيضًا فى الرواية وجود هدف يذهب لأبعد من الشكل البحت . يمكنك أن تكون شكلانيا، شخصًا مولعًا بالتجريب فى اللغة أو فى البنية؛ لكن هذه التجربة اذا كانت هى هدفك الأساسى فلن تبدع واقعًا منفصلاً حقيقيا. الاهتمام باللغة أو البنية يجب أن يخضع لهدف وهو هذا الإبداع لمجتمع مختلف. لهذا السبب يفشل الأدب التجريبى والمعاصر فى كثيرمن الحالات فى إنتاج أدب عظيم فعلى سبيل المثال «الرواية الجديدة » Nouveau roman فى فرنسا، كانت حركة تدعو للاهتمام.أبدع كتابها أشكالاً وتقنيات جديدة، لكن هذه العناصر كانت هى اهتمامهم الوحيد ويبدو لى أنهم لم ينتجوا حقا رائعة واحدة.

كما يمكنك أن ترى فإنه على الرغم من حقيقة أن كتاب «الكابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» هو رواية فكاهية ومضحكة فهو أيضًا كتاب تجريبى، كتاب أجريت فيه بشكل واع تجارب على الشكل. أعتقد أنه ربما كان أكثر الكتب التى كنت واعيًا فيها بالشكل، بالجوانب التقنية الخالصة فى إبداع رواية. بالطبع الشكل أساسى وهو ما يأخذ الكثير من وقتك أثناء كتابتك لرواية. لكن الكاتب يتعامل فى أغلب الأحيان مع الشكل كما يتفق، بواسطة الحدس أكثر من القرار الواعى. إن النقاد الذين كرسوا اهتماما أكبر بكثير للأوجه التقنية فى كتبى الأخرى لم يفهموا قرارى العقلى بتجربة واستكشاف إمكانيات الشكل فى رواية الكابتن بانتوخا وأعطوها صفة كتابة تسلية خفيفة لا أكثر. هذا ليس بصحيح. لقد عملت فى الكابتن بانتوخا بالقدر نفسه الذى عملت به فى كتبى الأخرى وربما حاولت بجد أكبر لتجربة وتحقيق شىء، مبدع فى الجانب التقنى أو الشكلى للقصة.

من مسلسلات الصابون إلى الفن الجاد
"العمة جوليا والسيناريست"

عندما ناقشت كتابة «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» شرحت كيف اكتشفت الفكاهة فى الأدب وكيف أصبحت متحمسًا لاحتمالات وجودها فى الأدب الجاد. وهذا الاكتشاف مهم جدًا فى كتابة كتاب «العمة جوليا والسيناريست» فلو لم أكن قد كتبت بالفعل «كابتن بانتوخا..» لأصبح كتاب العمة جوليا كتابًا مختلفًا تمامًا عما هو عليه. شرحت كذلك افتتانى الدائم بالأنواع الأدبية الجماهيرية؛ بهذه الأنواع الفنية وشبه الفنية التى تصل إلى الجماهير، مثل المسلسلات الصحفية Feuillton فى القرن التاسع عشر الذى انتشرت فيه الروايات المسلسلة فى الصحف من أجل القارئ العام. لقد حدث شىء خارق بالفعل فى هذا النوع الشعبى فى القرن التاسع عشر. فقد كانت هذه أحد الظروف النادرة التى وُجِدَ فيها نوع شعبى، نوع فنى ذو جاذبية عظيمة للجماهير لكنه فى الوقت نفسه إنجاز فنى مبدع جدا وأصيل. فأنتم تعرفون أن أفضل كتاب النثر فى القرن التاسع عشر، المبدعين العظام كانوا فى الوقت نفسه كتابا ذوى شعبية عالية كتبوا كتبًا وقصصًا وصلت إلى كل أنواع المتلقين. كان ذلك هو الوضع فى فرنسا، وكذلك فى إنجلترا وإسبانيا. فقد كان كتاب مثل فيكتور هوجو والكسندر دوماس وتشارلز ديكنز مبدعين عظامًا وكتابًا أصلاء لكنهم فى الوقت نفسه استطاعوا أن يكتبوا نوعًا ما من الكتاب الذى يرضى كلا من القارئ المتبحر والقارئ المثقف والقارئ المتوسط حتى القارئ المبتدئ والقارئ البسيط اللذين يهتمان فقط بالحكاية وتسلسل أحداث قصة.

هذه الرابطة بين نوع له شعبية وأديب مبدع وجدت فقط فى ظروف محدودة فى التاريخ مثل روايات الفروسية فى العصور الوسطى. فبالرغم من أن روايات الفروسية

كانت نوعا له شعبية فإنها كانت أيضًا إنجازات فنية من وجوه عديدة، كتب رائعة من السرد قدرتها جميع قطاعات المجتمع، ففى إسبانيا مثلاً نجد هذه الرواية منقطعة النظير المسماة بالعملاق الأبيض[1] Tirante lo blancho بالإسبانية. منذ سن مبكرة جدا وأنا مفتون بإمكانية وجود أدب خلاق يمكنه أن يكون جماهيريا أيضًا. وهذا ليس الوضع الحالى كما تعلمون. فالأدب الخلاق هو أدب رفيع للنخبة فقط؛ النخبة الثقافية. وهناك أيضًا أدب جماهيرى ليس فنيا بل مقولبا وآليا مثل المسلسلات التليفزيونية التى تعتبر امتدادا للمسلسلات الصحفية فى القرن التاسع عشر ورواية الفروسية فى العصور الوسطى؛ فقط من زاوية أنها كتبت كى تناسب أذواق الجمهور العام، لكنها لا ترضى جمهوراً ذا ثقافة أوسع.

كذلك كانت عندى دائمًا غواية استخدام الآليات والتقنيات والتيمات المستخدمة فى الأجناس الجماهيرية كمادة خام لكتابة عمل فنى تحول فيه الأكلشيهات واللغة الميتة طبيعتها بفضل السياق الذى تستخدم فيه. وقد حاولت عمل شيء شبيه بهذا فى «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة». استخدمت وثائق مزيفة مقالات صحفية ونصوصًا من البرامج الإذاعية لأحد الشخصيات ألا وهو سينش. واستخدمت فى الرواية قوالب الرطانة الصحفية، ومن خلال السياق الذى أدمجت فيه هذه الوثائق؛ حاولت إعطاء هذا النوع من اللغة مادة مختلفة، ومنظوراً مختلفًا.

نسقت «العمة جوليا والسيناريست» أيضًا بالنية نفسها. للمرة الثانية كانت فكرتى هى كتابة رواية بقوالب وأكلشيهات: بكل أدوات الرواية الجماهيرية والمسلسلات التليفزيونية والمسلسلات الإذاعية، لكن بطريقة يمكن أن تتحول فيها تلك العناصر إلى عمل فنى، إلى شيء شخصى وأصيل. وككل كتبى جاءتنى الفكرة من تجربة شخصية. فقد عملت صحفيا فى محطة إذاعة عندما كنت طالبًا فى ليما، فى منتصف الخمسينيات. وهناك قابلت شخصية غير عادية: بوليفى يكتب كل المسلسلات لمحطة الإذاعة المدعوة راديو سنترال التى كانت ملكًا للشخص نفسه الذى يمتلك المحطة التى كنت أعمل بها. انبهرت فوراً بهذا الرجل. كان هذا الرجل أكثر من سيناريست، أكثر من كاتب

مسلسلات، كان حقا مصنعًا للمسلسلات، فقد كتب عمليا كل المسلسلات التى كانت تذاع فى الراديو سنترال. أنا لا أعرف عددها بالضبط لكنه كان يكتب عددًا لا بأس به من المسلسلات كل يوم. كتب كل النصوص وكانت لديه هذه القدرة المذهلة لإنتاج تلك القصص. والمحتمل أنها كانت جميعًا القصة نفسها بأسماء مختلفة لشخصيات مختلفة تعيش فى أماكن مختلفة. وكان هو المخرج أيضًا، بل ومثل فيها جميعًا.

كنت مفتونًا بقدرته هذه بسبب هذه البساطة التى يؤدى بها شيئًا كان بالنسبة إلىَّ شديد الصعوبة والجدية، أنا الذى كنت فى ذلك الوقت أفكر فى أن أصبح كاتبًا جادا يومًا ما. كان شيئًا فى غاية الأهمية بالنسبة إلىَّ أن أصير كاتبًا وأعتقد أن هذا البوليفى هو أول كاتب محترف قابلته. ففى ذلك الوقت فى بيرو أى فى عام ٥٣-١٩٥٤ لم يكن هناك كتاب محترفون. أعنى أناسا يكرسون حياتهم تمامًا للأدب. كان ذلك أمرًا غير وارد. إذ لا يمكنك أن تعيش من عائد الكتابة. لهذا كان الكتاب محامين أو مدرسين أو صحفيين يكتبون فقط فى الآحاد عندما يأخذون إجازاتهم. أما هذا البوليفى فلا، كان كاتبًا فقط. كان وقته مكرسًا فقط للكتابة، ويمكن أن يكسب عيشه منها. وكان فى الوقت نفسه مشهورًا جدا، ربما كان الكاتب الوحيد فى بيرو الذى وصل فعلاً لجمهور هائل؛ فقد افتتن الناس على اختلاف أنواعهم بمسلسلات راديو سنترال.

لكن فى الوقت نفسه كان كاريكاتيرًا للكاتب بالنسبة إلىَّ؛ لأنه لم يكن مهتمًا بالأدب الجاد. أعتقد أنه نادرًا ماقرأ كتابًا. وعلى الرغم من أننى أعتقد أننى لم أسمع قط المسلسلات التى كتبها وأخرجها هذا البوليفى بل ومثلها بنفسه فإننى كنت مفتونًا بالرجل، وقد حدث له شَىْء أعطانى فكرة كتابه قصة أستخدم فيها حالته. ما حدث له هو أنه عانى من الإرهاق أو العمل فوق طاقته. فقد عمل بجد شديد ولم يكن بالأمر الغريب أنه أصبح مرهقًا. ومن الواضح أن محطة راديو سنترال بدأت تتلقى مكالمات من المستمعين تعترض على الأخطاء والتناقضات التى وجدوها فى المسلسلات. الذاكرة خادعة، وتغير الأشياء، تحول الحدث الموضوعى والعالم الموضوعى إلى أدب. لذا فأنا لست متأكدًا تمامًا أن ما أحكيه الآن هو ما حدث بالضبط. ربما أستخدم خيالى

الخاص على أنه تذكر موضوعى. أنا أحاول أن أكون موضوعيا، لكننى لست متأكداً من أننى استطيع. أنا لا أعرف إذا كانت الالتباسات حقا غرائبية، لكنها ليست بالتأكيد غرائبية كما هى فى روايتى، لكن راديو سنترال تلقت بالفعل مكالمات من الجمهور تقول: «نحن لا نستطيع أن نفهم القصة. هناك التباسات هناك تناقضات». وكان هذا بالنسبة إلىَّ حافزاً فوق العادى لتخيل قصة يكون فيها كاتب مسلسلات مثل هذا البوليفى، أصبح منتجًا جدا لدرجة أنه فى أحد الأيام بدأ يخلط القصص داخل عقله. كانت هذه فكرة جذابة جدا بالنسبة إلىَّ، وفكرت وقتها فى كتابه رواية أو قصة قصيرة عن كاتب مسلسلات مشهور وناجح مثل البوليفى الذى حدثت له تلك التراجيديا الغرائبية. فقد انغمس فى لحظة ما بشدة فى هذا العالم الخيالى حتى أن الحدود بين المسلسلات المختلفة بدأت تختفى وامتزجت أجزاء عالمه الخيالى مع بعضها البعض.

كانت هذه هى فكرتى الأولى عن الرواية، وفقدت الاتصال تمامًا مع هذا الرجل. ثم ذهبت إلى أوروبا حيث عشت عدة سنوات، لكن هذه الفكرة فى كتابة رواية أو قصة قصيرة ظلت معى.

وبعد كتابة «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» وبعد أن اكتشفت الفكاهة فى الأدب وبعد أن نويت استخدام التقنيات المستخدمة فى كتابة الأنواع الجماهيرية، حينها فقط حضرنى شكل مناسب لقصة سيناريست المسلسلات. قررت أن أكتب رواية. أردت أن أكتب رواية تتطور فيها قصة بدرو كاماشو أمام القراء من خلال عملية داخلية من التدهور فى هذه المسلسلات البوليفية. ستقدم المسلسلات مباشرة للقارئ، ومن خلال قراءة مسلسلات بدرو كاماشو. سيتتبع القارئ عملية تدهور ذهن الكاتب الذى يمكننا أن نقول إنه غمر ودمر بشخصياته وبخياله. لا أستطيع بالتأكيد أن أعيد إنتاج مسلسلات بدرو كاماشو ولا حتى تخيلاً. لذا اخترعت شكلاً لا تعاد فيه المسلسلات مثلما أعدت إنتاج المقالات الصحفية أو نصوص سينش فى رواية «كابتن بانتوخا»، لكن يتم تقديمها فى نوع من التلخيص لنصوص بدرو كاماشو الأصلية.

كان هناك مستويان مختلفان من السرد فى فكرتى عن الرواية، المستوى الأول هو نصوص بدرو كاماشو الأصلية. وهذه النصوص لن تكون معروفة للقارئ، وعلى مستوى ثان كانت هذه المسلسلات تتبدل وتتحول إلى ملخصات تحكى بواسطة راوٍ غير محدد الشخصية ومن منظور ساحر. وستصبح هذه هى المادة المعروضة للقارئ. كان الحافز التقنى بالنسبة إلىَّ هو إنشاء كتابة تتدهور من خلالها مسلسلات بدرو كاماشو المخلقة هذه، داخليا. فى البداية، سيستشعر القارئ بخفة ودون وعى أن ثمة خطأ فى هذه القصص. ستكون هناك التباسات وتناقضات ، شيئًا فشيئًا ستبدأ هذه العملية فى التزايد ستبدأ الشخصيات تقفز من قصة لأخرى. سيصبح الكبار فى إحدى الفصول صغارًا فى الفصول التالية، أو العكس، وأشياء من هذا القبيل. سيدرك القارئ أن كل هذا التضارب هو عَرَض أو علامة على ما يحدث فى عقل مؤلف القصص. وبهذه الطريقة ستظهر القصة الحقيقية للرواية وهى قصة كاتب المسلسلات بدرو كاماشو ويتبينها القارئ. كانت هذه هى فكرتى الأولى والمسودة الأولى للكتاب أيضًا. لكن عندما كتبت بعض الفصول، أصبحت قلقًا، شعرت أن الرواية تتحول أكثر فأكثر إلى تجربة. بدت الرواية بالنسبة إلى تجربة فى الكتابة. أصبحت مثل تمرين على الأسلوب. وكما قلت فى مناقشتى لزمن البطل، فإن الواقع كان دائما ما يستحوذ علىَّ. أحتاج أن أعطى انطباعا، إحساسا بأن الرواية لها صلات حقيقية وعميقة بتجربة حية أى بالحياة الحقيقية. لم أكتب أبدا أدبًا خياليا. ليس لأننى ضده، بل على العكس تمامًا فأنا أقدر هذا النوع من الأدب بشدة. لكن عندما أكتب أحتاج إلى رابطة مع الواقع الحى الذى يمثل أيضًا مظهرًا مثلما هو فى حالة الأدب الخيالى. لكننى فى كتابة كتاب يحاكى الواقع أشعر براحة أكثر من كتابة كتاب يحاكى اللا واقع. فبالنسبة إلىَّ من الأسهل اختراع وإنتاج أدب مقنع، إذا امتلك مظهر كونه واقعيا.

عندما كنت أكتب النسخة الأولى من «العمة جوليا والسيناريست» شعرت فجأة أن هذا لم يكن هو الحال فى ذلك العمل، وأن كل هذا يحدث فى مستوى من التكلف والتصنع مما سيعطى القارئ فكرة أنه نوع ما من المزاح أو كتاب تجريبى لا رواية واقعية. لم يعجبنى هذا التأثير وقررت تغيير فكرتى عن الرواية. وقررت فى هذا الوقت

وفى هذه اللحظة بالتحديد، أن أجمع بالتبادل بين قصة بدرو كاماشو كاتب المسلسلات، وبين قصة أخرى، قصة تظهر طبيعة واقعية بشكل واضح ومباشر. قررت أن أجرب. فكرت لماذا لا أقدم نفسى فى الرواية كشخصية؟ لماذا لا أستعمل ذاتى، وجهى ذاته، سيرتى الشخصية بعينها، كنقطة واقعية مقابلة لهذه القصة غير الواقعية المذهلة لبدرو كاماشو؟ لماذا لا أضع نفسى كمرساة فى الواقع، كوثيقة سيرة ذاتية، كشئ واقعى للغاية وبشكل واضح هو حياتى نفسها؟ هذا التوازن هو الذى يمكنه أن يمنح هذا العالم المذهل من الخيالات السخيفة، أى عالم مسلسلات بدروكاماشو، سياقًا متجذرًا بعمق فى الواقع.

تذكرت أنه خلال تلك السنوات فى ليما عندما كان البوليفى يكتب المسلسلات والقصص العجيبة والميلودرامية كنت أنا نفسى بطلاً لنوع ما من مسلسلات الصابون. ففى ذلك الوقت كنت فى الثامنة عشرة من عمرى وتزوجت لأول مرة من امرأة تكبرنى باثنى عشر عامًا. وأحدث هذا الزواج فضيحة كبيرة فى عائلتى، كان هذا الزواج الغرائبى مثل قصة مأخوذة من مسلسل صابون. فقلت لِمَ لا أحاول تقديم هذه الحلقة من حياتى فى الرواية، لكن تمامًا كما حدثت، وثيقة وليست أدبًا، شىء يمثل بالضبط النقيض، القطب المضاد لمسلسلات بدرو كاماشو. فحوالى ثمانين بالمائة من رحلة البحث عن قسيمة الزواج فى العمة جوليا يمكن اعتباره سيرة ذاتية. فقد واجهنا أنا وجوليا، زوجتى الأولى التى أهديت لها هذا الكتاب، مشكلة الحصول على تصريح زواج فى كينشا. لم يرد أحد أن يزوجنا حيث لم أكن قد وصلت لسن الرشد. فالسن القانونى الآن للحصول على تصريح زواج هو ثمانية عشر عامًا أما فى وقتها فكان واحدًا وعشرين عامًا. ولهذا واجهنا العديد من المشاكل. كل هذا يبدو الآن هزليا، لكننى أضفت فى الكتاب العديد من الأحداث والعناصر. أما ما يحدث فى مسلسلات بدرو كاماشو بطبيعتها الخاصة وشخصيتها فيجب عزله تمامًا عن التجربة الواقعية وعن الحياة الواقعية؛ لأن ما يحدث فى المسلسلات هو عبارة عن كاريكاتير للحياة الواقعية (ففى خيال بدرو كاماشو يمثل هو نفسه كاريكاتيرا للكاتب، لذا جعلته كاريكاتيراً بدنيا، أى رجل قزم). رأيت أن أوازن هذا العالم الخارج عن سياق المنطق بوثيقة عن الحياة الواقعية.

نويت أن أستخدم لغتين مختلفتين، لغة مختلفة جدا أناقتها تثير الضحك كلغة لمسلسلات الصابون المعتادة، فعادة ما يكتب سيناريو مسلسلات الصابون بلغة مدعية، لغة تدعى أنها أدبية. وهكذا صنعت كاريكاتيراً لكاريكاتير فى مسلسلات بدرو كاماشو. حاولت كتابة لغة يحول فيها كاريكاتير الكاريكاتير اللغة الميتة لمسلسل صابون إلى لغة حية. كنت مستثاراً جدا وأنا أفعل ذلك، أردت أن أكتب هذه اللغة مع لغة أخرى واقعية ينتقل فيها الحدث كما لو كان فى تقرير مثالى أو مقال فى جريدة كلغة الوثائق وأن أجعل اللغتين تتواليان بالتبادل.

بدأت نسخة ثانية من الرواية ضفرت فيها قصة الكاتب الشاب، الذى هو أنا فى ذلك الوقت، بمسلسلات بدرو كاماشو. وكانت هذه التجربة بناءة جدا بالنسبة إلىَّ ككاتب؛ لأنها كانت المرة الوحيدة التى حاولت فيها أن أكون صادقًا تمامًا فى كتابة رواية، والتى حاولت فيها أن أتذكر وأسجل تذكاراتى بموضوعية لا أن أخترع. واكتشفت أن ذلك مستحيل، وأنه لا يمكنك أن تفعل ذلك وأنت تكتب رواية، وأن الأدب غير متوافق مع التسجيل الموضوعى لتجربة حية، وأن هناك عدم توافق بالضرورة بين هذين الأمرين: الأدب والوثيقة الحية أو التقرير الموضوعى عن حياة حقيقية. كنت مضللاً بشكل ثابت ومن ذاكرتى ذاتها. وكانت ذاكرتى نفسها يعاد تشكيلها من قبل خيالى وتخييلى وشعرت أن هناك ضغطًا قاهراً من خيالى لإقحام تغييرات على ذاكرتى من أجل الحصول على وثيقة أفضل وتحسين النص الذى أكتبه. ومن ناحية أخرى لم يكن هذا الذى أحاول تذكره ووضعه فى رواية معلقًا فى الفراغ ولكن فى رواية لها سياق متخيل وتدور فى عالم خيالى هو عالم بدرو كاماشو.

وقد مارس هذا السياق أيضًا ضغطًا هائلاً على الوثيقة، ملحًا على إجراء تغييرات تمنحها استمرارية وتخلق شيئًا يمكنه أن يعطى هذه القصة شكلاً أكثر إقناعًا وقبولاً. اكتشفت أيضًا أنك حين تكتب رواية لا يصبح هناك شىء يمكن فعلاً تسميته بالكتابة الواقعية أو الأسلوب الواقعى. يجب أن تختار الكلمات، يجب أن تنتقى من احتمالات مختلفة. هذا الاختيار يقدم عنصراً خياليا قاتلاً فى الكتابة. وليس هناك سبيل لتجنبه،

حتى لو قررت أن تكتب بأسلوب شفاف، حتى لو أردت أن تجعل النثر غير مرئى تماماً وأن تضع الأمر مباشرة أمام القارئ. هذا الاختيار، وعادة ما يكون اختياراً معقداً ومركبًا، يتحقق فيه الخفاء فقط عبر التعقيد، عبر تقنية متناهية فى النعومة والامتداد.

وهكذا صارت اللغة حقيقية فقط عندما كانت أدبية بالتحديد، أى فقط عندما كانت مصنوعة. وقد قام هذا أيضًا بتغيير التذكر. أعتقد أن هذه كانت أكثر التجارب تعليماً. أكثر التجارب التى خضتها ككاتب، بيداجوجية. لقد حاربت ضد نفسى فى كتابة هذه الطبعة من الرواية محاولاً مزج الخيال بالسيرة الذاتية، مزج عالم خيالى بعالم موثق. واكتشفت أنه أمر مستحيل. فقررت أن أغير شكل الرواية ومظهرها للمرة الثانية.

والكتاب – فى هيئته النهائية – يقدم عالمين مختلفين، مستويين مختلفين من الواقع؛ مستوى عالم مسلسلات الصابون أى عالم خيال يستخدم القوالب والأكليشيهات ميكانيكيا، ويتبع نموذجًا هو فى نهاية المطاف نموذج الأجناس الروائية الجماهيرية، وهو نموذج منقول فى الرواية ككاريكاتير للكاريكاتير بهدف إضفاء بعد أدبى على هذه اللغة الميتة. أما المستوى الآخر فيبدو عبر لغة الوثائق كما لو كان يقدم عالمًا موضوعيا لراوٍ شاب ينتحل اسمى يتذكر حلقة من حياته.

عندما اكتشفت أنه لا يمكننى فى حقيقة الأمر أن أصبح موضوعيا، أدخلت العديد من التغييرات، كما ذكرت سابقًا، وهكذا لم تكن هذه الأجزاء من «العمة جوليا والسيناريست» حلقات خالصة من السيرة الذاتية. استخدمت العديد من التذكارات الشخصية، كما أن الإطار العام للحدث الذى يحكيه فارجويتاس فى الكتاب أوتوبيوجرافى بشكل أو بآخر، لكن الأحداث والحلقات المضافة أيضًا عديدة، وربما نسبة تكرار العامل الخيالى فى هذه الحلقات الموضوعية من «العمة جوليا والسيناريست» هى نفسها نسبة تكراره فى مسلسلات بدرو كاماشو للصابون. كما أننى أدخلت من ناحية أخرى العديد من العناصر الشخصية فى مسلسلات بدرو كاماشو للصابون عن عمد أحيانًا وبدونه فى أحيان أخرى.

لم تكن فكرتى هى عقد مقارنات فى الرواية بين نوعين من الأدب: الأدب الجاد والأدب الجماهيرى، بين طريقتين لتعاطى مهنة الأدب. لكننى اكتشفت عند الانتهاء من هذه الطبعة من الرواية أن هذا هو ما فعلته. إن التناقضات بين هذين العالمين: العالم الموضوعى والعالم الخيالى كانت أيضًا متصلة بهذين الموقفين المختلفين. ففى الحالة الأولى نجد شابا بيروفيا يحاول أن يصبح كاتبًا وينظر للأدب باعتباره أهم شىء فى العالم ويرى الأدب مسئولية خطيرة، ليس من وجهة نظر أدبية فقط بل ومن وجهة نظر أخلاقية أيضًا، كأنه التزام أخلاقى. أما فى الحالة الأخرى فعندنا الرجل الآخر الذى يعتبر الأدب مجرد مهنة، مجرد حرفة، شىء يعرف كيف يصنعه ويصنعه بشكل جيد جدا، لكن بدون أى نوع من الالتزام الأخلاقى وبدون أى إحساس بالمسئولية الأخلاقية. لا أعرف إذا كان اهتمامى بهذه المشكلة بدأ فى ذلك الوقت أو بعده أو ربما قبله، وهى المشكلة التى أعتبرها أحد مشاكل زمننا الخطيرة، هذا الانفصال بين الأدب الجماهيرى؛ أدب الاستهلاك الجمعى والأدب الخلاق؛ الأدب الذى أبدع بشكل أصيل ويستخدم لإبداع شىء جديد وهو فى الوقت نفسه وسيلة لفهم أفضل للعالم والخبرة الإنسانية.

ليس صحيحًا أن الفرق بين كاتب مسلسلات الصابون والكاتب الفنان هو أن كاتب مسلسلات الصابون يكتب من أجل المال والكاتب الفنان يكتب فقط من أجل المجد. لا.. العديد من الكتاب الفنانين يكتبون أيضًا من أجل المال وكتاب مسلسلات الصابون يكتبون أحيانًا من أجل المجد ومن أجل الإنجاز الفنى. أعتقد أن التفريق الذى وضعه رولاند بارثيز Roland Barthes بين ecrivain, ecrivain (escribientey escritor) إذا لم أكن قد نسيت، هو أن محترف الكتابة ecrivante هو شخص يستخدم اللغة فقط كأداة. أداة يوصل من خلالها رسالة، أى نوع من الرسائل التى يمكن نقلها. أما الكاتب ecrivain فإنه شخص يستخدم اللغة غاية فى حد ذاتها كشىء له مبرر وجوده فى حد ذاته، هذا التفريق له ما يبرره. وهذا تمييز جيد بين الكاتب الحرفى أو الآلة والكاتب أو الكاتب المبدع. إذا وجدت فى الكتابة تعويضك ومكافأتك وإشباعك ومبررًا لجهدك كى تصنع ما تصنعه بغض النظر عن الناتج فأنت إذن كاتب مبدع. لكن إذا كانت عندك صنعة وتستخدمها لإنتاج تأثيرها - دعاية سياسية أو دينية أو نوعا ما من المقولات

الاجتماعية – فربما تكون سيناريستا. هناك كتاب سيناريو أكفاء للغاية ويمتلكون حرفية هائلة ويمكنهم كتابة مسلسلات صابون أو سيناريوهات مذهلة عن أى شىء. ومن أجل هذا الغرض تصبح الصنعة أهم بكثير من الإلهام والاستحواذ والرؤية الشخصية. والفارق بين هذين رهيف فهو فارق واضح فى الحالات القصوى لكنه أكثر تضليلاً فى الحالات التى يجمع فيها الكاتب خصائص من كلا المصدرين. وهناك مثال محدد لذلك فحين قرر الإداريون فى قناة تليفزيونية فنزويلية فى أحد الأيام تعيين كتاب جيدين ومهمين من أجل تحسين الجودة الفنية لمسلسلاتهم وعينوا سلفادور جارميندا Salvador Garmendio وأدريانو جونزاليس ليون Adriano Gonzalez Leon وكُلٌّ منهما روائى وكاتب جيد – كتبًا فى فنزويلا ما سمى بمسلسل Culemrones. وكان الفشل ذريعًا. كارثيا. لم يهتم الجمهور. واضطرت المحطة لوقف المسلسلات. لم يستطع الروائيان كتابة مسلسلات الصابون، كانا غير ملائمين إطلاقًا للمهمة. الكاتب الجاد هو شخص قادر على تحويل الواقع من خلال الهم الشخصى والاقتناع الشخصى، وتقديم ذلك بشكل مقنع يتلقاه القارئ كوصف موضوعى للواقع، للعالم الواقعى. هذا هو الإنجاز فى الفن والأدب. وكاتب السيناريو الجيد لمسلسلات الصابون هو أيضًا شخص يحور الواقع ليس من خلال الهم الشخصى والاقتناع الشخصى لكن من خلال القوالب المتحققة فى المجتمع.. هذا أيضًا فارق ذو مغزى بين هذين الشكلين فى الكتابة. إن حادثًا منفصلاً مسجلاً فى صحيفة شىء يمكنك مقارنته وتفرقته عن خبرتك الخاصة وباقى الواقع. لكن فى رواية ما يجب أن يكون لهذا الحدث دائمًا علاقة بكل شىء يحدث وإذا كانت هناك علاقة حقيقية تصبح رؤية أكثر منها وصفًا.

هناك كتاب عباقرة مثل الكسندر دوماس يصعب أن تجد عندهم هذه الفروق. فرؤيته الشخصية كانت قريبة للغاية من حقيقة المجتمع مما جعل عمله يمثل تركيبة عجيبة من الإنجاز الشخصى ونوع الأدب المؤسسى الذى كان يكتبه. فقد كان يكتب أدبًا جادا وفنيا وأصيلاً وكان فى الوقت نفسه كاتبًا آليا أنتج الكثير من الأدب المقولب. هناك أيضًا كورين تيلادو Corin tellado وهى كاتبة مسلسلات صابون إسبانية. ربما هى أكثر الكتاب المقروئين فى العالم الناطق بالإسبانية، أكثر بكثير من جابرييل

جارسيا ماركيز. رغم أن شعبيتها انحدرت فى السنوات الأخيرة. امتلكت عبقرية كتابة مسلسلات الصابون للتليفزيون والراديو والمسلسلات المنشورة بالمجلات وكان الجميع يقرأونها فى بيرو فى الخمسينيات. وقد استضفتها فى برنامجى التليفزيونى وانبهرت بها، كانت إسبانية من استورياس وعاشت دائمًا فى مدن صغيرة فى مقاطعات - لم تعش قط فى مدريد أو المدن الكبرى - وكرست حياتها للكتابة واعتادت على نشر روايتين شهريا، وتكتب فى الوقت نفسه للإذاعة والتليفزيون. كانت مثل بدرو كاماشو: ليست فنانة لكنها عبقرية بشكل منتج.

من وجهة نظر ثقافية، أثرى اللحظات فى الحضارة والتاريخ هى اللحظات التى تختفى فيها الحدود بين الأدب المبدع والأدب الجماهيرى ويصبح الأدب هو كل الشيئين فى الوقت نفسه. يصبح شيئًا يثرى كل الجمهور ويشبع جميع أنواع العقليات ويشبع المعرفة والتعليم وهو فى الوقت نفسه مبدع وفنى وجماهيرى. يمثل ديكنز وهوجو ودوماس أمثلة استثنائية على ذلك. وفى إسبانيا فى القرن التاسع عشر يوجد العديد من الأمثلة الأخرى مثل بيريز جالدوس Peres Galdos.

«العمة جوليا والسيناريست» هى رواية يمثل فيها الفصل بين الأدب والأجناس الأدبية الجماهيرية عنصراً مهمًا للعمل. فالكاتب الشاب منبهر بهذا الرجل، وهو كاتب حقيقى، الكاتب الوحيد الذى يعرفه. وهو فى الوقت نفسه ليس فقط كاريكاتيرا بل نفياً أساسيا لما يجب أن يكون عليه الأدب والفنان والكاتب من وجهة نظره. لماذا كان الوضع كذلك؟ لماذا الانفصال؟ لماذا وجد ذلك الانفصال؟ هل هو منتج للحداثة أو اختيار شخصى؟ هل الجماهير - القراء والمشاهدون - مسئولون عن هذا؟ بالطبع لا توجد إجابة فى الرواية لكنى أعتقد أنها تظهر كخلفية متكررة وثابتة لما يحدث بالكتاب.

الفكاهة أيضًا مهمة فى «العمة جوليا والسيناريست»، ليس ذلك النوع من الفكاهة الذى استخدمته فى «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» إذ كان فجا وخشنًا ومباشراً للغاية. الفكاهة فى هذه الرواية غير مباشرة وأرهف بكثير، تنتج عن السياق الذى يجب على القارئ من خلاله أن يحول ما فى الكتاب إلى خبرة فكاهية.

من الناحية الشكلية واجهت تحديًا كبيرًا فى الرواية. لم أرد أن أكون مصطنعا للغاية فى مسلسلات بدرو كاماشو للصابون. فلم تكن الفكرة أن توجد مسلسلات الصابون فقط لتعبر عن أو تعرض للأزمة النفسية لكاتبها. لا، كانت هذه هى إحدى وظائفها. لكن الوظيفة الأخرى والتى تمتلك القدر نفسه من الأهمية هى أن تصبح المسلسلات موجودة كقصص فى حد ذاتها. قصص تجذب وتعجب وتنوِّم القارئ كما ينبغى للخيال الأدبى أن يفعل. لكن المشكلة كانت فى أن هذه المسلسلات كان لها حدودها ؛ لأنها ينبغى أن تطرح تلك القصة الأخرى: قصة مؤلفها. لم يكن من الممكن أن تمتلك بداية ونهاية فقد كان على أن أوضح من خلالها ما يحدث لعقل هذا الكاتب خلال تدهوره وتخبطه التدريجى، وهكذا أصبح من الممكن أن يكون لهذه القصص بداية لكن لم يكن من الممكن أن تصبح لها نهاية. كان عليها أن تختلط وتتكامل إحداها مع الأخرى.

كيف كان لى أن أبنى هذه القصص لتصبح قصصًا مقنعة وفى الوقت نفسه مجرد فصول فى تلك الفوضى العارمة التى ستقدمها الرواية للقارئ فى الانهيار النهائى للخيال، للعالم الخيالى لبدرو كاماشو؟ جربت طرقًا مختلفة، وأخيرًا وجدت هذه الحيلة، وهى عبارة عن علامة استفهام عظيمة فى نهايات كل المسلسلات، شىء لا يكون هو النهاية بالضبط، شىء لا يغلق القصة أبدًا، لكنه يعطى للقارئ جميع النهايات المحتملة لكل قصة. وفى كل مسلسل يحدث ذلك بالضبط فى نهاية كل فصل. ويجب أن يحتوى النص على عنصر خادع يثير فضول القارئ أو المشاهد لما سيحدث بعده.

فى الوقت نفسه أردت فى كل نهايات المسلسلات هذه أن أثير فضول القارئ حول التكملة المستقبلية للقصة وأن أعطيه أيضًا فرصة تقرير أى نهاية للقصة، مما يكسبها شكل قصة حقيقية لها بداية ونهاية. وكانت نهايات القصص هى أكثر الأمور صعوبة فى هذه الرواية. عملت بجد شديد جدا جدا. كان المقطع الأخير من كل فصل من فصول بدرو كاماشو يكتب مرات عديدة بصيغ مختلفة. وفى النهاية أعتقد أنها أكثر الأجزاء المرضية لى فى الرواية، أو أقلها عدم إرضاء. فربما تكون الطريقة التى تنتهى

بها المسلسلات فى الرواية هى أهم إنجاز لى فى كتابة هذا الكتاب. لقد اندهشت بشدة مما حدث للعمة جوليا والسيناريست لأننى اعتقدت أنها رواية يفهمها فقط القراء البيرونيين، إذ تحتوى على العديد من التلميحات والإحالات للعادات والتقاليد البيرونية والمؤسسات والطقوس البيرونية، بالإضافة إلى العديد من الإشارات لبيرو فى الخمسينيات كالموسيقى وما يقرؤه الناس فى ذلك الوقت، حتى أننى ظننت أن الرواية ستكون غير مثيرة لأى جمهور أجنبى. وقد أصبحت هذه أحد أعظم المفاجآت لى ككاتب؛ لأن هذه الرواية كانت ربما الرواية الأكثر نجاحًا بالخارج، أكثر من أى من أعمالى الأخرى. حتى فى الدول التى بها هذا النوع من القوالب التى تقدمها الإذاعة أدرك الناس شيئًا يمكنهم بسهولة إرجاعه لواقعهم نفسه ومجتمعهم ذاته. وهذا يبين مدى اتساع ظاهرة عقلية ولغة ومؤسسة مسلسلات الصابون هذه وكيف أنه فى كل الثقافات وكل البلاد النامية وغير النامية تمثل هذه الثقافة الموازية أو الأدب الموازى المتمثل فى مسلسلات الصابون ظاهرة ومؤسسة عصرية.

وعلى الرغم من الحقيقة التى تقول إن هذه المسلسلات هى تزييف للحياة الحقيقية وللواقع فإن هذه الميلودراما لها تأثير أكبر على الحياة الحقيقية. على الأقل تأثير ملحوظ بشكل أكبر على مواقف البشر من الأدب الخلاق. فللإذاعة والتليفزيون تأثير هائل فى أسلوب البشر فى التفكير والتصرف والتعامل مع الحياة. وعليه يمكن القول، إن الأدب الأكثر تمثيلاً للحياة الواقعية، للواقع الحقيقى فى أمريكا اللاتينية وفى بيرو، ليس هو الأدب المبدع - الإنجاز العظيم للثقافة - لكنها الأجناس الأكثر انتشاراً، هذه الأجناس ذات الشعبية الواسعة فى تشوهها وفى تقريريتها المقولبة عن الحياة، هى أقرب أيضًا للحياة الواقعية كما هى من الأدب الفنى المبدع. لذا لا يجب الحكم على منجزات الأدب والفن بمقارنتهما بالواقع. فمسلسلات مثل دالاس Dalas أو ديناستى El derecho de nacer , Dynasty حق الميلاد (وهو مسلسل صابون إذاعى مذهل فى بيرو فى الخمسينيات، مذهل، لأنه كان جماهيريا جدا) هى مسلسلات ليست فقط أقرب لما يرغبه الناس ولكن أيضًا لما هم عليه. لا أعرف أى استنتاج نستنتجه من هذا التقييم، لكننى أعلم أنه صادق، وأنه المتسبب فى جاذبية مسلسلات الصابون لدى عدد هائل من

المشـاهدين الذين يمكنهم بسـهولة التـعرف على أنفسـهم بشىء يمثل مـا هـم عليـه على الأقل بشكل رمزى، بشكل سيكولوجى.

عند الإعداد لكتابة «العمـة جوليا والسيناريست» لم أستمع لمسلسلات صـابـون. فلم أكن بحاجة لسماع أو مشاهدة مسلسلات الصابون من أجل الأفكار. فقط كان على أن أنظر بداخلى. وككاتب تعـد مـشكلتى هـى امـتـلاكى للعـديد من المشـاريع بلا وقت كـاف لتـجـسـيـدهـا. وأعلم أننى لن أجـد أبدًا الوقت الكافى لكتـابة كل القـصص التـى أريد كتـابتـهـا. بالإضـافـة لذلك كـان لدى دائـمًـا هـذا الانحـراف السـرى: الولع بالميلودرامـا وقصص المغامرات الغرائبية، وتحوير الواقع الذى تقدمه الميلودراما. أنا حسـاس للغاية تجاه هذا الانحراف الأدبى. لهذا وجدت فى هذه الرواية حلا لكلتا المشكلتين. استخدمت العـديد من مـشـاريعى التى كـان من الممكن لأى منهـا أن يصـبح رواية، اسـتـخـدمـتـهـا للقصص فى «العمة جوليا» مستخدمًا بدرو كاماشو كستار وبأسلوب ميلودرامى.

أنا راض عن ترجـمة «العمـة جوليا والسيناريست». وأعـتـقد أن هيلين لان قامت بمهمة جيدة. لقد عملنا معًا عن قرب، وفـهمت هـى كل المراوغات الرهيفة للغة. كما عملت بجـد شديد لتـخلق نوعى اللـغة المخـتلفين فى الرواية، لغة لمسلسـلات الصـابون وأخرى للراوى الشـاب. هنـاك أخطاء بالطبع. مـؤخـرًا حـدد أحـدهم خطأ جـوهريا فـى إحـدى العبـارات لكن ذلك أمر لا يمكن تفاديه. الشـىء المهم فى أى ترجمـة أن على المترجم أن يعيد إبداع ما كتبته بالإسبانية فى لغته. لكن لسوء الحظ لى تجارب حزينة مع الترجمات. فمن الصعب مساعدة المترجم أحيانًا حتى عندما تتم استشـارتى، كأن تكون الترجمة إلى لغة غريبة تمامًا على. فعلى سبيل المثال هناك حـادثة طريفة لكنها أيضًا مـحزنة عن روايتى الأولى «المدينة والكلاب» عندمـا ترجـمت إلى اللغـة السـويدية. فـفى أحد الأيام أخبرنى أحد أصدقائى وهو إسبانى يعيش فى ستوكهولم ويجيد السـويدية، أن كل مرة يدخن فيها الشباب المتطوعون فى المدرسـة العسكرية فى الرواية؛ يدخنون الماريجوانا، فقلت «مـاذا؟ ليست هناك سيجارة مـاريجوانا واحدة فى روايتى. لكنى أظن أننى أعرف مـاذا حدث. فبمـا أن هناك أشيـاء مرعبة تحـدث بشكل مسـتمر فى الرواية، ربما ظن

المترجم أن السجائر التى كان الطلاب العسكريون يدخنونها يجب أن تعكس هذا العالم المفزع، وعليه جعلها سجائر ماريجوانا. وبالتالى بالنسبة إلى القارئ السويدى للرواية، الكل فى المدرسة العسكرية يدخن الماريجوانا طوال الوقت. أريد أن أختم بأن أحكى لكم طرفة كالتى تحدث فى إحدى حلقات الروايات. فبعد أن تركت بيرو فى عام ١٩٥٩، لم أسمع كلمة عن كاتب مسلسلات الصابون البيرونى ذاك. وعندما أتممت الرواية، لكن قبل طباعتها، قابلنى صحفى أرجنتينى ونشر مقالاً فى لاناسيون La Nacion حدثته فيه عن الرواية وشرحت أنها مستوحاة من شخصية قابلتها فى ليما فى أوائل الخمسينيات، لكاتب مسلسلات صابون يعانى نوعًا ما من المشاكل النفسية. وأن هذه الشخصية اعطتنى الفكرة لكتابة الرواية. وارتكبت خطأ شنيعًا بتسمية هذا البوليفى. ونشر المقال فى الأرجنتين وكنت أعيش فى إسبانيا فى ذلك الوقت. وفى أحد الأيام قرأت بإحدى الصحف الإسبانية برقية مرسلة من لاباز، بوليفيا؛ من هذا الرجل الذى كان شخصًا مهمًا فى بلده فى ذلك الوقت. كان عمدة مدينة لاباز ويمتلك سلسلة محطات فى بوليفيا وكان رد فعله عنيفًا تجاه المقال. فمن الواضح أن هذه المقابلة المنشورة فى لاناسيون بالأرجنتين، حورت تمامًا بواسطة الصحافة البوليفية إلى شئ سخيف للغاية. لأنها قالت إننى أكتب مقالاً عن بوليفى جن جنونه ووضع فى مصحة نفسية. فادعى على عمدة لاباز بالقذف وقال إنه سيقاضى بارجاس يوسا وسيكتب كتابًا عن نشاطاته فى بوليفيا حيث اشتهر هناك بعلاقاته بالمافيا وبأفعاله الشاذة جنسيًا. من الواضح أن الخيال البوليفى كان حيا لم يزل. عندما نشرت الرواية، أرسلت له نسخة مرفقة بخطاب طيب قلت له فيه إنه غير مذكور بالاسم ولا ينبغى أن يكون غاضبًا هكذا. ولم أره وقتها، لكنه لا يزال مشهوراً ولا يزال عمدة لاباز وربح الانتخابات الأخيرة وهو الآن غير غاضب بشدة على القصة، فمن الواضح أن حقيقة كونه الملهم لشخصية بدرو كاماشو أعطته شعبية أوسع فى بوليفيا.

الهوامش

(١) Tirant la Blanch رواية فروسية قطالونية شهيرة، كتب أجزاءها الثلاثة الأولى يوهانوت مارتوريل والجزء الرابع كتبه كارتى يوهان دى جالبا. وترجم العمل إلى الإسبانية فى ١٥١٥.

رواية الكاتب المفضلة
حرب نهاية العالم

إذا اضطررت إلى اختيار رواية واحدة من بين كل الروايات التى نشرتها، فربما سأختار رواية «حرب نهاية العالم» La guerra del fin del mundo ؛ لأننى أعتقد أنها أكثر المشروعات التى توليت أمرها طموحًا، كما أنها الكتاب الذى عملت فيه أطول وقت وواجهت فيه أشد صعوبة. أولاً: كانت أول رواية أكتبها ولا تدور أحداثها فى بلدى بيرو وإنما فى بلد أجنبى هو البرازيل. ثانيًا: كان هو الكتاب الأول الذى لا تتزامن أحداثه مع حياتى بل هو كتاب تاريخى تدور أحداثه فى نهاية القرن التاسع عشر. لو سألتنى منذ خمسة عشر عامًا إذا كنت سأكتب أبدًا كتابًا بهذه المواصفات - لا تدور أحداثه فى بيرو ولا هو معاصر - لربما كانت إجابتى ستكون كالتالى:

«لا، أبدًا» أنا دائمًا أكتب كتبًا عن بيرو وكلها كانت أحداثها معاصرة.

على الرغم من حقيقة أننى كنت أعتقد دائمًا أن مهمتى هى أن أكتب قصصًا معاصرة تدور بين أناس وأراض مألوفة بالنسبة إلىّ وبين أناس يتحدثون لغتى، لغة يمكننى أن أخترعها بسهولة، فإنه فى يوم ما كانت لى تجربة قوية للغاية لدرجة أنها دفعتنى للكتابة عن شىء آخر، أن أكتب حرب نهاية العالم. كانت هذه التجربة هى قراءة كتاب غير عادى يدعى «السرتاو»(*) Os Sertoes لكاتب برازيلى هو إقليدس دى كونها[1]. «السرتاو» هو أحد أهم الكتب الخارقة للعادة التى كتبت على الإطلاق عن أمريكا اللاتينية، كتاب أساسى لفهم ما عليه أمريكا اللاتينية، أى شخص يريد أن يفهم ويتخصص فى مشاكل وثقافاتها أمريكا اللاتينية عليه أن يبدأ بقراءة «السرتاو» .

(*) السرتاو Os Sertoes : هى كلمة برتغالية مفردها Sertao وتعنى الأراضى الداخلية البعيدة عن الساحل .

أعتقد أنه أحد الكتب التى قرأتها بأقصى قدر من الإعجاب والحماسة والعاطفة.
لماذا تأثرت للغاية بهذا الكتاب؟ الأسباب عديدة؛ أولاً فى الوقت الذى قرأته فيه كانت تشغلنى بشدة بعض المشاكل المحددة المتصلة بأمريكا اللاتينية، إحداها كانت: كيف يمكن لمثقفى أمريكا اللاتينية - ناس الأفكار، الناس المثقفون الذين لديهم دراية بما يجرى فى بلادنا، الناس الذين سافروا كثيرًا بشكل عام ولهذا السبب يمكنهم مقارنة ما حدث فى بلد بما حدث فى أخرى ويمكن أن تكون لديهم نظرة عامة أو منظور عن مشاكل أمريكا اللاتينية - كيف يمكنهم أن يكونوا مسئولين مرات عديدة عن الصراعات والمشاكل التى واجهتها أمريكا اللاتينية فى تاريخها؟ ما السبب فى أن المثقفين على سبيل المثال هم الذين ساهموا فى التعصب الذى يعتبر أحد أوجه تاريخنا الأكثر ظلمة، فقد نمّى المثقفون التعصب، التعصب الدينى فى الماضى والتعصب الأيديولوجى والسياسى فى الحاضر. صحيح أن المثقفين كانوا أيضًا ضحايا للتعصب فى مرات عديدة؛ فقد تم اضطهادهم وإرسالهم للسجن وعذبوا وأحيانًا قتلوا بواسطة الديكتاتوريات، لكنهم فى خطابهم السياسى تفاعلوا مع هذا النوع من التعصب فى العديد والعديد من الحالات بتعصب مساو، منمين نوعًا من الإدراك الحماسى والدوجمائى لمجتمعنا وواقعنا. لماذا كان الأمر كذلك؟ لماذا ساهم المتعلمون فى قارتنا فى خلق هذا النظام من التعصب الذى يقع فى جذر مشاكلنا بنفس أسلوب قطاعات أخرى فى مجتمعنا؟ لسوء الحظ، ولأسباب عديدة ما يزال المثقفون فى أمريكا اللاتينية موجهين أيديولوجيا فى مقاربتهم للمشاكل السياسية والاجتماعية والثقافية. هناك استثناءات بالطبع، لكننى بشكل عام سأقول إنه إذا كانت النظرة البراجماتية هى - وأنا أظنها كذلك - الأكثر تحضرًا وأكثر قدرة على فهم ما الواقع، فإن الناس العاديين فى أمريكا اللاتينية ربما يمتلكون فهمًا لما هو أفضل لأمريكا اللاتينية أكثر وضوحًا مما يمتلكه المثقفون والفنانون.

قراءة «السرتاو» زودتنى بوصف خارق لما كانت عليه هذه المشكلة فى حالة محددة واحدة: البرازيل، وفى حدث محدد وواحد: الحرب الأهلية فى كانودوس. لقد تأثرت بعمق بحالة إقليدس دى كونها نفسه، كاتب «السرتاو» لأن تجربته كانت كأنها تتويج لتجارب العديد من المثقفين فى الماضى والحاضر فى أمريكا اللاتينية. إلى جانب ذلك

فقد تأثرت بشدة؛ لأننى أعتقد أن هذا الكتاب من الروائع. هو ليس برواية لكن من الممكن قراءته على أنه رواية غير عادية.(٢)

الكتاب وصف لشيء حدث فى البرازيل فى السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر. سألخص هذه الحرب الأهلية، حرب كانودوس(٣) هذه؛ لأننى أعتقد أن معظم الأمريكيين الشماليين لم يسمعوا قط بهذه الأحداث كما هو الحال فى أمريكا اللاتينية. كما لعلكم تعرفون فقد تم استقلال البرازيل متأخرًا فى القرن التاسع عشر، وقد تم ذلك بانتقال سلمى نسبيا من الملكية إلى الجمهورية، تأسست الجمهورية فى ١٨٨٨ بواسطة انقلاب عسكرى دعمته بشكل عام كل البرازيل المستغربة، وكانت الحركة الجمهورية التى سحقت الملكية وحلت محلها حركة تقدمية، كان فيها العسكر والمثقفون هم القوى الدافعة، كان العسكر والمثقفون متحدين، وهذا هو أحد المواقف القليلة فى أمريكا اللاتينية التى تقاسمت فيها هاتان المجموعتان أهدافًا سياسية واجتماعية مشتركة، وغرضا مشتركا. فهناك على سبيل المثال شخصية مثيرة، رجل عسكرى ومثقف يدعى بنيامين كونستانت وكان مدرسًا فى مدرسة عسكرية فى ريو دى جانيرو كما كان متأثرًا بعمق بالفلسفة الوضعية الفرنسية وكان قارئًا متحمسًا للفلسفة الفرنسية، ورأى أن أوجست كونت كان حقا المفكر العظيم للعصر. وهكذا قدم للوضعيين فى المدرسة العسكرية فى ريودى جانيرو. وهكذا تعلم العديد من الضباط الأفكار الوضعية.. وكما لعلكم تكونون قد سمعتم، فإن الفلسفة الوضعية كانت فى غاية الأهمية فى بلاد لاتين أمريكية، خاصة البرازيل والمكسيك. لكن البلد التى كانت الوضعية فيها هى الأكثر تأثيرًا والتى أصبحت فيها الوضعية هى الفلسفة الرسمية للحكومة والمجتمع، كانت البرازيل. كان للفلسفة الوضعية تأثير فى البرازيل أكبر مما كان لها فى فرنسا نفسها. أعتقد أن البرازيل كانت المكان الوحيد فى العالم الذى بنيت فيه معابد العقل التى اقترحها كونت فعلاً، معابد ينبغى أن تتجه نحو باريس كما تتجه المساجد نحو مكة. فى البرازيل بنيت بعض المعابد بهذا الاتجاه. علم بنجامين كونستانت الضباط الشبان فى المدرسة العسكرية فى ريو دى جانيرو أن الطريق الوحيد للبرازيل لتصبح دولة حديثة ومجتمع تقدمى، هو أن تصبح جمهورية وأن يستبدل بهذا النظام القديم الصيحة

والمنقرض للملكية بآخر جمهورى. كانت هذه هى أيضًا فكرة كل المثقفين التقدميين فى البرازيل، ولذلك عندما تمرد العسكريون ضد الملكية دعمهم المثقفون، وتبعتهم كل البرازيل المتحضرة وقبلت بالجمهورية. وتأسست الجمهورية فى ١٨٨٨ بحماس شعبى عظيم واقتناع بأنها ستحول البرازيل إلى شيء يشبه الولايات المتحدة الأمريكية. كانت الولايات المتحدة هى إحدى النماذج التى كانت فى رأس البرازيليين عندما أسسوا الجمهورية. كانوا أناسًا مقتنعين فعلاً بأن الجمهورية ستغير جموع الفقراء فى البرازيل، وأن الجمهورية لا تعنى فقط التحديث ولكن أيضًا العدالة الاجتماعية، واختفاء أو على الأقل انخفاض كل مظاهر انعدام المساواة الاجتماعية والاقتصادية. كانوا تقدميين بأعمق معنى للكلمة. وقد أخذ تأسيس المؤسسات الجمهورية فى كل هذه الدولة الضخمة بعض الوقت حتى تصل للمناطق النائية فى البرازيل.

بعد تأسيس الجمهورية بعدة سنوات وفى منطقة نائية ومنعزلة داخل ولاية باهيا، وفى مكان كان ينمو أو يذبل بشكل أو بآخر بغير تواصل مع باقى البلد. كان هناك تمرد، تمرد ضد الجمهورية. وربما كان المتمردون هم أفقر ناس فى البرازيل، كانوا فلاحين، رعاة بقر، ناس تمردوا ضد المؤسسة؛ ضد الجمهورية. فى البداية لم يعرف أحد شيئًا عن هذا التمرد؛ لأن المنطقة معزولة جدا لدرجة أن السلطات فى سالفادور عاصمة ولاية باهيا هى فقط التى تلقت معلومات عنه. لذا أرسلوا سرية من الحرس المدنى لسحق هذه الحركة، الحركة التى اعتبروها مهمة للغاية. لكنَّ المتمردين هزموا هذه السرية وأخذوا كل الأسلحة. هذه النتيجة غير المتوقعة خلقت بعض القلق فى سلفادور، وفى هذه المرة أرسلت كتيبة بقيادة العقيد فيبرونيو دبيريتو Febronio Debrito.

لكن هذه البعثة الثانية هُزِمَت هى الأخرى ودمرها المتمردون. هرب العقيد دبيريتو، كما استولى المتمردون على الأسلحة كلها. إلا إن هذه الهزيمة الثانية خلقت فضيحة هائلة، وهذه المرة بامتداد البلد كلها. فى ريو وفى ساو باولو على سبيل المثال كان هناك العديد من الاجتماعات عن الوضع. الشيء المثير أنه لم يكن هناك أحد يستطيع أن

يفهم ما الذى يجرى؛ لأن فى عقول النخبة، النخبة السياسية والمثقفة والعسكرية فى البلاد، كان ببساطة أمراً غير مطروح للتفكير أن يكون هناك تمرد من الفقراء ضد شىء اخترع أصلاً من أجل مصلحتهم، من أجل الفلاحين، من أجل ضحايا البرازيل. لم يستطع البرازيليون المستغربون فهم مقاومة الفلاحين وبحثوا عن تفسير.

كانت هذه هى اللحظة التى بدأ فيها المثقفون التقدميون فى البرازيل فى لعب دور أصولى؛ لأنهم لم يستطيعوا فهم ما يحدث، فعلوا ما يفعله كل المثقفين حينما يفشلون فى فهم شىء : اخترعوا نظرية. كانت النظرية هى أن هذا لم يكن تمرد فقراء الفلاحين فى الشمال الشرقى فى باهيا فهذا شىء غير مطروح، إنما هو تمرد أعداء الجمهورية. ومن أعداء الجمهورية؟ الملكيون. أعضاء البلاط القدامى، الضباط اللذين نفوا فى بوينس أيرس أو ليشبون، وبالطبع ملاك الأراضى داخل باهيا، هؤلاء الأغنياء الذين يمثلون الأعداء الطبيعيين للجمهورية. الملكيون هم المسئولون حقا عن التمرد وإنجلترا أيضًا كانت مسئولة؛ لأنها كانت عدواً طبيعيا للجمهورية. كانت للملكية علاقة تجارية واقتصادية وثيقة مع إنجلترا. وبما أن الجمهورية أرادت أن توجه تجارتها أكثر نحو الولايات المتحدة الأمريكية فقد عانت إنجلترا من هذه السياسة، ولهذا السبب ظن المثقفون أن إنجلترا تدخلت فى التمرد. كان التمرد فى الواقع مؤامرة خلقها أعداء الجمهورية. والمدهش حقا أن هذه النظرية – وهى بدعة خيالية لسياسيى – ومثقفى البرازيل المستغربة، أخذت شكلها شيئًا فشيئًا وأصبحت واقعًا غير قابل للجدل. شيئًا واضحًا للغاية لدرجة أن أحداً لم يفكر فى تكذيبه أو انتقاده.

وكان إقليدس دى كونها، الذى كان جمهوريا متحمسًا ورجلاً مقتنعًا تمامًا بضرورة الجمهورية من أجل تحديث البرازيل وخلق عدالة اجتماعية فى البلاد (تم طرده من الأكاديمية العسكرية فى ريو دى جانيرو؛ لأنه رفض تحية وزير فى الملكية)، يعمل فى ذلك الوقت صحفيا فى ساو باولو وكتب مقالات ملتهبة عن التمرد فى الشمال الشرقى، مسميا هذا التمرد بثأرنا Our Vendetta ، بسبب الحركة الرجعية الفرنسية التى قامت كرد فعل للثورة الفرنسية فى بريطانيا.

أرسلت الجمهورية حملة ثالثة لقمع التمرد وعينت الكولونيل موريبرا سيزار وهو ضابط جمهوري شهير في البرازيل، قائدًا لهذه الحملة. وكان سيزار أيضًا جمهوريا متحمسًا ووضعيا وكان يقاتل من أجل الجمهورية منذ كان ضابطًا صغيرًا. كان نجمًا عسكريا، رصعت أعماله العسكرية العظيمة مستقبله الوظيفي. وكان قد قمع تمردًا صغيرًا ضد الجمهورية في سانتا كاتالينا، وهو حدث أظهر فيه وحشية فظيعة. كان بطلاً للجمهورية وفرقته السابعة كانت أحد الأفرع ذات النجومية في الجيش. وهكذا أرسلت فرقة العقيد سيزار لسحق التمرد وكانت البلد كلها بالطبع تنتظر النتيجة لكن المتمردين هزموا موريبرا سيزار. قتلوه وقتلوا العديد من ملازميه، واحتفظوا بمعظم أسلحة الفرقه السابعة.

يمكنك أن تتخيل كيف تم استقبال هذه الأخبار في ريو ومدن البرازيل الأخرى. في ريو كانت هناك مظاهرات تلقائية للجماهير ضد الملكيين الذين كانوا مازالوا يعيشون هناك. تم إعدام الملكيين دونما محاكمة من قبل المحتجين وأحرقت بعض الصحف الملكية التي كانت لا تزال تصدر. كانت حقا فضيحة قومية. وفي بعض الصحف كانت هناك مقالات تشرح كيف أن موريبرا سيزار هزم؛ لأن البحرية البريطانية تدخلت مباشرة في التمرد بالأسلحة والمواد المتفجرة التي هربت من أبواب باهيا الخلفية، وكيف كان الضباط البريطانيون والضباط الملكيون يحاربون فعليا مع المتمردين.

كل ذلك في الجرائد. هناك كتاب مثير كتبه عالم اجتماع برازيلي يدعى «في حرارة الساعة Na Calor da hora» به وصف لما قالته الصحف عن التمرد. إنه أمر مدهش أن تقرأ هذا الكتاب؛ لأنه يمكنك أن ترى كيف تصبح الصحافة والتاريخ في لحظة محددة فرعًا من الخيال الأدبي، تمامًا مثل الشعر والرواية. بعد هزيمة سيزار أرسل عمليا نصف الجيش البرازيلي في حملة رابعة لمحاربة المتمردين. وقد ذهب إقليدس دي كونها في هذه الحملة وبقي بضعة أسابيع في كانودوس حيث دارت أحداث التمرد. كان يستطيع أن يرى بعينيه ما يجري في قلعة التمرد هذه. وإنها لتجربة تعليمية أن تقرأ

ما كتبه في المقالات التي أرسلها إلى جريدة ساو باولو من الجبهة. فبالرغم من أنه كان هناك ويمكن أن يرى ما كان عليه المتمردون فقد كان في الواقع أعمى تماماً. كان مثقفاً أميناً مقتنعاً جدا بأفكاره لدرجة أنه كان يستطيع أن يرى فقط ما سمحت له أيديولوجيته أن يراه؛ لذا كتب في مقالاته عن ضباط البحرية ذوي الشعر المسترسل الذين كانوا كما هو واضح ضباط إنجليز. كتب عن المتفجرات التي لا يمتلك من نوعها سوى الجيش البريطاني وذكر حادثة واحدة علقت عليها صحف ذلك الوقت بتوسع وهي عن حمولة أسلحة بريطانية مهمة تم اكتشافها في السلفادور بالطبع نجحت الحملة الرابعة في قمع التمرد، وتم قتل كل المتمردين. كانت واحدة من أبشع المذابح التي تمت في تاريخ أمريكا اللاتينية، قيل إنه تم قتل حوالي أربعين ألف شخص بواسطة الجيش البرازيلي. ودمرت كانودوس تماماً؛ لأن المتمردين لم يستسلموا قط، كان يتم قتلهم. وبعد المذابح قرر الجيش أن يدمر كل البيوت التي كانت لا تزال قائمة. كانت مثل رغبة لا واعية لاخفاء أي أثر لما حدث. دمرت كل المنازل. أما الناجون وهم عدة سيدات وأطفال فقد تم إرسالهم إلى مناطق مختلفة في البلاد ولأسر مختلفة.

كان إقليدس دي كونها هو أول البرازيليين الذين فهموا أن شيئاً مأساوياً قد حدث، وأن هناك سوء فهم فظيع يكمن خلف هذه المأساة الاجتماعية. وكان أحد أوائل البرازيليين الذين سألوا أنفسهم: ماذا صنعنا بأولئك الناس؟ أين كان هؤلاء الضباط البريطانيون؟ أين ملاك الأراضي أولئك؟ أين هؤلاء البرازيليون الملكيون؟ كل هؤلاء الناس كانوا فلاحين، كانوا أناسا جهلاء ليست لديهم أية فكرة عما هي البرازيل، كانوا أناسا قاتلوا الجيش وهم يصرخون «الحياة ليسوع»، وأصبح كونها قلقاً وغاضباً بشدة وانتابته مشاعر رهيبة إزاء ما فعلته البرازيل المتحضرة بالمتمردين، حاول أن يفهم ما حدث حقا. كيف يمكن أن تنغمس بلد مثل البرازيل في هذا الارتباك القومي؟ وكان كتاب كونها «السرتاو» هو التفسير الذي أعطاه لنفسه ولبلده وللأجيال القادمة عن ما كانودوس، كيف كانت كانودوس ممكنة وكيف كانت الحرب الأهلية ممكنة.

استغرقته كتابة هذا الكتاب ثلاث سنوات، قيل إنه الوقت نفسه الذى استغرقه فى بناء جسر. فقد عمل بعيداً جدا عن كانوبوس مهندساً وبنى ذلك الجسر وقام بالعملين فى وقت واحد. «السرتاو» كتاب غير عادى؛ لأنه نقد ذاتى شخصى وقومى معًا. فبمحاولة كونها لفهم ما كانت عليه كانوبوس وما كان ذلك التمرد، أعتقد أنه اكتشف ما هى أمريكا اللاتينية، ما الذى تكونه بلد لاتين أمريكية! وما الذى لا تكونه كما قلت من قبل. ما وضحه فى كتابه هو أن استيراد مؤسسات وأفكار وقيم وحتى اتجاهات جمالية من أوروبا إلى أمريكا اللاتينية هو شيء تترتب عليه تبعات مختلفة تماماً، شيء يمكن أن ينتج نتائج غير متوقعة. فقد قام بشرح التمرد على سبيل المثال كنوع من تشويه الأفكار الدينية التى استوردت إلى البرازيل وفرضت على مجتمع الفلاحين هذا. فقد تعلم هؤلاء الناس على يد Integristas كاثوليك متعصبين، رهبان يبشرون بنوع من التعصب والنظرة الدوجمائية التى تشربها هذا المجتمع المنعزل للكابوكلوس Caboclos (*) داخل باهيا بعمق، ناس وجدوا فى هذا الدين مصدر الراحة الوحيد من معاناتهم الرهيبة.

فى هذا المناخ كان حدوث العديد من الانحرافات الغبية عن الأديان الرسمية ممكنًا. كان هناك العديد من المبشرين يعبرون السرتيوس، محولين الدين إلى نوع من العبادة المتعصبة. وكان أحد هؤلاء المبشرين قائد التمرد أنطونيو كونسيلرو، رجلاً غامضاً ذا طفولة وشباب غامضين، رجل لم يكن قط سياسيا قبل معرفته بتأسيس الجمهورية. وعندما اكتشف تفاعل فوراً ليس فقط كقائد دينى ولكن أيضاً كسياسى مصرحاً بأن الجمهورية معادية للمسيح. كان ذلك شيئًا تعلمه من البعثات التبشيرية، من البعثات الكابوتشيه التى بشرت دوماً ضد فكرة الجمهورية كشيء اخترعه أعداء الكنيسة من الماسونيين على سبيل المثال. كان أنطونيو كونسيلرو رجلاً متسقًا مع نفسه، وعندما تم تأسيس الجمهورية تفاعل بشكل يتسق مع المبادئ والأفكار الدينية

(*) Caboclos (مخلط ، خلاس Mestozo) شخص خليط من جنسين خاصة فى المكسيك ووسط وجنوب أمريكا ، يشكل هؤلاء قسماً كبيراً من السكان فى عدة دول أمريكية لاتينية ، وتطلق عليهم أسماء مختلفة فى كل دولة فمثلاً فى البرازيل يدعون بالكابوكلوس .

التى عاش بها دومًا. ظن أنه بما أن عدو المسيح قد أصبح فى البرازيل بالفعل، فعلى الناس أن تكون مستعدة لمحاربته. كانت هذه فريضة عليهم كمسيحيين. كانت هذه هى القوة الدافعة خلف التمرد، الفكرة الدينية التى تقول إن الشر كان فى البرازيل وإن على المسيحيين - المسيحيين الحقيقيين - محاربة هذا البلاء. الغريب أن الناس تبعوا كونسيلرو وقبلوا أفكاره. لقد تبعوه؛ لأنهم استطاعوا أن يفهموا ما كان يقوله لهم. كان كونسيلرو شخصية كارزمية وكانت لديه طريقة يصل بها إلى عقول وقلوب الناس البسيطة للغاية مثل هؤلاء الفلاحين، ومن جهة أخرى لم يستطيعوا أن يفهموا هذه الأفكار الوضعية التى كانت تقف وراء الجمهورية، هذه المؤسسة المجردة وهذه الكيانات التمثيلية كل هذه التجريدات كانت بعيدة تمامًا عن حياتهم اليومية. لكن كان أكثر سهولة بالنسبة إليهم أن يحولوا هذه الأفكار الغامضة المجردة إلى شىء مشكوك فيه، إلى شئ يمكن أن يجسد خطرًا على حياتهم وعلى ما هو أهم حتى: أرواحهم. عندما أتى هؤلاء الغرباء (وهذه الفرق العسكرية كانت غريبة؛ لأن هؤلاء الفلاحين لم يروا قط أناسًا من ريو أو ساو باولو) شعروا أن ثقافتهم مهددة. كانت لديهم ثقافة خاصة بهم، ثقافة صنعتها الأشياء البدائية، عادات بدائية، أفكار دينية دوجمائية، لكنها ثقافة أعطتهم الإحساس بالانتماء لشىء يتشاركون فيه جميعًا. لم يكن ثمة شىء يتشاركون فيه مع هؤلاء الغرباء القادمين مع موريرا سيزار يتحدثون عن الجمهورية وعن الأفكار الوضعية. كان هؤلاء الغرباء حتى ملحدين، مثل سيزار الذى اعتبر الدين عقبة فى سبيل التقدم والتحديث. وقد أكدت أفكاره هذه للفلاحين أن الجمهورية كانت ضد المسيح. كان المجتمع بأكمله فى البرازيل منقسمًا بتحاملات متناقضة وتعصبات متناقضة، دينية فى جانب منها وأيديولوجية من الجانب الآخر. وأسفرت كل هذه الأشياء عن الكارثة.

كان كل ذلك بالنسبة إلى مثل مشاهدة نموذج فى معمل صغير لشىء كان يحدث فى كل أمريكا اللاتينية منذ بداية الاستقلال. فقد كانت هناك أشكال مشابهة لذلك بشكل أو بآخر فى كل بلدان أمريكا اللاتينية. انقسام المجتمع بناء على هذه الرؤى الدوجمائية المتناقضة لما ينبغى أن يكون عليه المجتمع، لما يجب أن يكون عليه التنظيم

السياسى للمجتمع، كانت له دائمًا عواقب متشابهة؛ حروب، اضطهاد، مذابح. لقد تأثرت بعمق بكل ما وصفه كونها فى «السرتاو» وشعرت فوراً بالحاجة إلى التخييل حوله وكتابة رواية مستخدمًا كانودوس. حسنًا، لن أقول حُجة؛ لأننى كنت مأخوذا بكانودوس وبالحدث نفسه الذى كان مغامرة خارقة للعادة، لكننى شعرت فى الوقت نفسه أنه إذا أمكننى كتابة رواية مقنعة مستخدمًا كانودوس كخلفية لهذه القصة، ربما سأتمكن من أن أقدم بشكل أدبى وصفًا لظاهرة قارية، أقدم شيئًا يمكن لكل أمريكى لاتينى أن يتعرف عليه كجزء من حاضره الخاص، ففى أمريكا اللاتينية المعاصرة ستجد كانودوس فى العديد من الدول. فى بيرو على سبيل المثال عندنا مثال حى لكانودوس فى الإنديز.

وهكذا قررت أن أستخدم أحداث كانودوس التاريخية كمادة خام لكتابة رواية انتويت أن أكون حرا تمامًا فيها؛ أى فى أن أغير وأعدل وأخترع المواقف مستخدمًا الخلفية التاريخية فقط نقطة انطلاق لإبداع ما سيكون خيالاً أدبيا بالأساس؛ أعنى اختراعًا أدبيا. قررت أن أتبع الأحداث التاريخية العامة كالحملات العسكرية الأربع، وأن أستخدم بعض الشخصيات التاريخية مثل العقيد موريرا سيزار أو كونسيلرو، قائد المتمردين كشخصيات أدبية، لكن دونما احترام لسيرهم الشخصية، ومعالجة ما شعرت فقط بأنه مفيد لأهدافى الأدبية بحرية.

أعتقد أننى قرأت كل شيء كتب عن كانودوس. وكنت منبهراً للغاية أثناء البحث؛ لأننى كنت أكتشف بثبات أن المادة كانت بالفعل غنية وموحية أدبيا. كان التاريخ الجمهورى للحرب موثقًا كله بشكل جيد. أما جانب المتمردين فلم يكن موثقًا على الإطلاق. لم تكن هناك وثائق كتبها المتمردون. تمت مقابلة بعض الناجين من المتمردين لكن فى وقت متأخر جدا من حياتهم. كانت هناك على سبيل المثال بعض المواد المكتوبة فى فيلانوفا؛ حيث عثر صحفى على أحد قادة التمرد عندما كان عجوزاً وأجرى معه لقاء، وهكذا انتجت وثيقة، أحد الوثائق القليلة من جانب المتمردين.

كل هذا منحنى فرصة عظيمة لأخترع، لأتخيل ماذا حدث للمتمردين، ماذا حدث فى قلعة كانودوس. أذكر كيف تأثرت عندما اكتشفت وأنا أقرأ لا أذكر فى أى كتاب أو أى مقال فى أى جريدة تحديداً، أن أحدهم قال إن بين المتمردين فى القلعة مسخًا ما،

شخصًا مشوهًا جدا من ناتويا يجيد الكتابة. كانت فكرة وجود شخص على الأقل بين المتمردين يعرف كيف يكتب، وربما كتب شيئًا ما ، هناك أمر مؤثر للغاية. لقد تأثرت بعمق بفكرة أن يكون هناك كاتب محتمل بين المتمردين.

ومن ذلك الاكتشاف صنعت شخصية كاملة، شخصية مهمة للغاية فى روايتى تدعى ليون دى ناتويا، وهو كاتب وشخص قريب للغاية من كونسيلرو، يكتب كل شىء يقوله ويوثق ما يحدث هناك. استخدمت أسماء بعض ملازمى كونسيلرو لكننى اخترعت سيرهم الشخصية. من أحد الأوجه المثيرة فى التمرد أنه ما إن بدأت الحرب حتى وصل كل شخص فى المنطقة إلى القلعة، موقع التمرد. ذهب بعض قساوسه القرية هناك ليحاربوا مع كونسيلرو الذى اعتبر مهرطقًا من قبل القاضى الرسمى. لكن بالرغم من ذلك فقد كون قساوسة القرية في المنطقة وحدة طبيعية مع هؤلاء الأشخاص وهكذا حاربوا إلى جانب المتمردين. فوراً انضم مجرمو المنطقة المدعوون بالكانجاسيروس Cangaceiros على الرغم من أن ذلك الاسم لم يكن شائعًا وقتها. لحقت هذه العصابات من قطاع الطرق بالقلعة المتمردة وكان هؤلاء هم فعلاً القادة العسكريون للتمرد.

كان باجو Pajeu قاطع طريق مشهوراً جدا فى المنطقة ثم أصبح ذراع كونسيلرو اليمنى. استخدمت فى سيرة باجو كل ما يمكن أن يكون نموذجًا مقولبا لما كان عليه قاطع طريق من السرتاو Sertao في ذلك الوقت. قررت أن أكتب النسخة الأولى من الرواية دون زيارة المنطقة، بغير ودون النظر بعينى إلى السرتاو، إلى الأماكن التى جرى فيها التمرد. وكان ذلك ما فعلته. عملت سنتين فى نسخة أولى طويلة جدا للرواية وفقط حين أنهيت هذه النسخة ذهبت إلى باهيا وإلى سلفادور وإلى سيرتاو. كنت محظوظًا بما فيه الكفاية إذ اصطحبت فى هذه الرحلة أنثروبولوجيا برازيليا يدعى ريناتو فيراش، وكان مديراً لمتحف الفن الحديث فى السالفادور، يعرف السرتاو جيداً وكذلك الكابوكلوس (شعب هذه المنطقة) وكان مخضرمًا فى تاريخ وسوسيولوجيا المنطقة وله العديد من الأصدقاء فى قرى السرتاو.

مثل القبول الذى حظى به فيراش معونة عظيمة بالنسبة إلىَّ ؛ لأن الكابوكلوس متحفظون ومختلفون جدا عن أهل المنطقة الساحلية الاجتماعية فى باهيا. مجتمع الكابوكلوس مجتمع مغلق لا يثق فى الغرباء. لكن ريناتو فيراش كان يعتبر واحداً منهم،

وكانوا متقبلين له تماماً. ذهبنا لزيارة الخمس والعشرين قرية من القرى الصغيرة فى السرتاو التى قيل أن كونسيلرو بشر فيها. بل وحتى شاهدنا القرية التى ظلت الكنيسة التى بناها كونسيلرو بنفسه فيها قائمة. كانت كانودوس والحرب الأهلية ما تزال حاضرة وحية للغاية بالنسبة إلى شعب المنطقة؛ لأنها كانت أهم حدث، بل ربما الحدث المهم الوحيد، فى حياتهم. كل العائلات هناك كان لها أب أو جد فى التمرد، وكل شخص سمع أحداثًا وحكاياتٍ عن الحرب. وكان الأهالى لا يزالون يغنون الأغانى التى كانت تغنى فى ذلك الوقت، وقد سمعنا العديد من أغانى الحرب هذه. ولك أن تتخيل أن كل ذلك كان مادة خاما ثرية جدا للرواية. تأثرت عندما اكتشفت أن سبب الحرب كان لا يزال حيا للغاية أيضًا. أذكر كيف أثارت الأسئلة التى سألتها عن كانودوس فى بعض الأماكن مناقشات رهيبة بين الناس. فهناك البعض الذى يبرر التدخل موضحًا أن ذلك هو الطريق الوحيد الذى كان يمكن للبرازيل أن تصبح عبره مجتمعًا متجانسًا وحديثًا، وأن المتمردين كانوا أناسًا متوحشين. كان ذلك محزنًا، بلا شك. لكن ما الذى يمكن أن تفعله جمهورية، ما الذى يمكن لدولة عصرية أن تفعله عندما يكون هناك تمرد من أناس بدائيين يحاربون مؤسسات المجتمع ، ويعتبرون المؤسسات ضد المسيح؟ هل يمكن للجمهورية أن تستسلم لهذا النوع من التعصب؟ كان واجبها أن تدافع عن القانون والنظام وكان ذلك هو السبب الذى سحقت لأجله كانودوس.

ومن ناحية أخرى تذكرت الأب جوميرشيندو، وهو قس قرية صغيرة، وكيف دافع بضراوة عن هؤلاء المتمردين موضحًا أن فساد الكنيسة المعاصرة هو الذى أدى إلى وجود أناس مثل الجمهوريين يربحون تلك الحرب، وأن تاريخ الكنيسة كان من الممكن أن يصبح مختلفًا للغاية لو ربح أناس مثل كونسيلرو الحرب، مبينًا أن كونسيلرو هو الكنيسة الحقيقية، كنيسة لم تفسدها الأفكار الحديثة. كان أمرًا مذهلاً أن أرى كيف أن المشاكل التى كانت وراء كانودوس ما تزال باقية فى المنطقة.

بالطبع كانت أهم لحظة فى هذه الرحلة هى تلك التى وصلت فيها إلى كانودوس نفسها. كانودوس غير موجودة الآن؛ حلت محلها بحيرة صناعية، وتم بناء سد. المكان

الذى كانت تقع فيه القلعة أصبح الآن مغموراً تحت الماء ويقول الناس فى المنطقة «ها أنت ترى، كان كونسيلرو على حق ؛ لأنه أعلن أن الصحراء ستصبح بحراً Sertao tor-naria mar. كانت المياه هناك بالطبع، إذن فقد كان محقا. وكانت رؤية الصليب، الذى قال الناس إنه كان معلقًا فوق برج كنيسة كانودوس، ما تزال ممكنة على ضفاف البحيرة، كما كانت المنطقة لا تزال ممتلئة بالخراطيش المتبقية من الحرب. أعدت كتابة الرواية مرتين بعد هذه الزيارة، وبعد النسخة الأخيرة فقط شعرت بنفسى أكثر أمانًا أو أقل شعوراً بالتهديد عما كنت عليه عندما كتبت المسودة الأولى. كما ذكرت من قبل لم أواجه صعوبة ضخمة كهذه فى كتابة رواية، لكننى لم أكن قط مستثاراً هكذا بموضوع ما كما كنت فى حرب نهاية العالم، وقد ساعدنى هذا بالطبع على التغلب على كل مشاكلى. كانت إحدى صعوباتى الكبرى هى تحديد أى لغة يجب على هؤلاء الناس أن يتحدثوا بها؛ لأننى أكتب بالإسبانية وهم يتحدثون البرتغالية ، ولأننى أكتب كل رواياتى بطريقة واقعية، كان على أن أحدد أى نوع من اللغة تحديداً سوف يستخدمون، لغة لا تبدو مصطنعة بالنسبة إلى القارئ. حاولت أن أخلق لغة لا تكون إسبانية تماماً بالرغم من كونها إسبانية، لغة يمكن أن تقدم فيها بعض الـ Lusitanismos: بعض الكلمات البرتغالية، من أجل إعطاء لون برازيلى للكلمات واللغة. وقد استخدمت ذلك فى الوصف أيضًا وليس فى الحوار فقط[٤]. حضرتنى فكرة منح الرواية بنية رواية مغامرات؛ لأننى كنت دائمًا معجبًا كبيراً بأدب المغامرات. كانت كانودوس فرصة غير عادية بالنسبة إلىّ لكتابة رواية مغامرات ملحمية، بها العديد من الأحداث والحلقات، رواية تمثل الأحداث العسكرية فيها شيئًا مهما. فقد تلقيت تأثيرات أدبية عديدة من كل من الأعمال الأدبية والتاريخية. وأحد الأشياء التى مثلت مفاجأة عظيمة بالنسبة إلىّ عندما كنت أسافر فى باهيا هو اكتشافى أن هذا التقليد الفروسى لا يزال حيا فى جزء من البرازيل، فى صورة الأدب الملحمى literatura de Cordel الذى وصل مع البرتغاليين إلى البرازيل. لقد اختفى الآن تمامًا من البرتغال، لكن يمكنك أن تسمع فى السرتاو الأغانى الفروسية التى يرويها التروبادور Trobadors. وقد قمت بإدخال هذه الأغانى فى روايتى مباشرة احتفاءً بتقاليد الفروسية وكذلك لأنها كانت شيئًا لا يزال متبقيًا فى الثقافة المعاصرة للسرتاو.

يمكن أن تكون الرواية أيضًا رواية المساحات الكبيرة، رواية تتحرك فيها القصة بحرية كبيرة. رأيت أنه من الضرورى أن يساعد شكل وبنية الرواية على إعطاء القارئ المعاصر المساحة الضرورية بينه وبين الأحداث التى دارت منذ قرابة قرن. استخدمت عامدًا فى بعض حلقات الرواية نوعًا من العبارات ونوعًا من الكتابة يمكن أن يعطى نكهة وتذكرة بسرد القرن التاسع عشر.

قررت أنه يجب تقديم بعض الأشخاص وبعض الأحداث فى الرواية للقارئ على مسافة كبيرة، أى أنه كان من الضرورى - على سبيل المثال - أن يتلقى القارئ كونسيلرو كما تلقاه أتباعه أى ليس كبشر من لحم ودم لكن كشخص أسطورى، كنوع من الحضور الإلهى. لهذا السبب كان مهما أن يصبح كونسيلرو بعيدًا عن القارئ فى جميع الأوقات؛ فالراوى لا يقترب أبدًا من كونسيلرو، وينظر إليه دومًا من منظور أتباعه ويصفه كما يتم تلقيه والإحساس به من قبل المؤمنين به، كنوع من التجسد الإلهى. قصصت كل تلك الأحداث بأسلوب القرن التاسع عشر لكننى وضعتها بالتبادل مع أحداث تروى برؤية معاصرة.

قبل أن أقرأ إقليدس دى كونها بعدة سنوات كانت لدى فكرة كتابه رواية أو قصة قصيرة، قطعة أدبية عن شخصية تخيلتها وأنا أقرأ تاريخ الفوضوية الإسبانية. تعرفون أن الفوضوية كانت مهمة جدا فى إسبانيا فى القرن التاسع عشر وفى بعض المناطق أصبحت الفوضوية حركة شعبية. ففى الأندلس وقطالونية على سبيل المثال كانت الفوضوية شعبية بحق. وعندما كنت أقرأ تاريخ الفوضوية وجدت أن مجموعة من الفوضويين فى برشلونة كانوا متأثرين بشكل خاص بالفرنولوجى (هذا العلم الزائف الذى اخترعه رجل يدعى فرانز جوزيف جال) بناءً على الفرنولوجى اعتبرت عظام الرأس تجسيدًا للروح، للصفات الأخلاقية والنفسية للفرد. والفرنولوجى الخبير يمكنه بلمس عظام رأس أحدهم أن يحدد فورًا صفاته. كان الفوضويون الكتالونيون هؤلاء متأثرين بشدة بأفكار جال وقرروا أن الفرنولوجى هو الاصطلاح العلمى للمادية، وأن التبرير الأساسى للمادية الفلسفية تم تأكيده عبر الفرنولوجى. وهكذا أصبحوا فرنولوجيين فوضويين أو فوضويين فرنولوجيين.

كنت مستثاراً عندما قرأت أفكار هؤلاء الفرنولوجيين الفوضويين أو الفوضويين الفرنولوجيين. لقد بهرونى فعلاً، وقررت أن أكتب رواية أو قصة قصيرة بها شخصية فوضوى فرنولوجى. لكن ذلك كان صعباً؛ لأننى كنت أكتب روايات عن بيرو المعاصرة. فكيف يمكننى أن أضع بها فرنولوجى؟ كان غريباً على موضوعاتى المعتادة. لكن عندما بدأت كتابة حرب نهاية العالم أصبح فوضوى الفرنولوجى هذا موجوداً فى خلفيته الملائمة فوراً. لذا وضعته فى كانودوس، فى رواية التطرفات المعكوسة هذه. وقد منح ذلك للرواية بعداً جديداً: الغريب الذى يأتى إلى أمريكا اللاتينية ليجد رؤاه الشخصية، يوتوبياه. إن هذا هو أحد الأوجه المهمة فى تاريخنا؛ الغرباء الذين يأتون إلى أمريكا اللاتينية لا ليروا ما هى أمريكا اللاتينية وإنما ما يودون أن تكون أمريكا اللاتينية، حتى يشبعوا رؤاهم الشخصية. عندنا قائمة طويلة بأشخاص من ذلك النوع، بدءاً من كولومبوس بالطبع. لقد أراد أن يصل إلى الهند، تعثر فى أمريكا اللاتينية، فرأى الهند.

أردت أن يجسد هذا الفرنولوجى الفوضوى فى الرواية هذه الشخصية الأصلية للغريب المضلل عن واقعنا كما كان كونسيلرو لأسباب دينية وكما كان العقيد موريرا سيزار لأسباب فلسفية. فى حالته كانت اليوتوبيا هى ما يعميه عن الواقع الذى يحيط به. وأصبح شخصية رئيسية فى الرواية. أردت أن يكون إقليدس دى كونها هناك أيضاً؟ أردت شخصاً يستطيع أن يجسد ما يمثله أكثر من أى أحد آخر أثناء هذه الحرب. هذا الأمريكى اللاتينى المفكر، الذكى، النشط، المثقف، ذو النوايا الحسنة تجاه حقائقنا. هو بالرغم من كل ذلك موجه أيديولوجيا حتى ليمكن أن يصبح عاملاً رئيسيا فى مآسينا، فى كوارثنا السياسية. استخدمت حالة إقليدس دى كونها لخلق شخصية صحفى فى الرواية. هو الشخصية الوحيدة مجهولة الاسم فى الرواية. هو الصحفى قصير النظر (هذه هى الطريقة الوحيدة التى وصف بها فى حرب نهاية العالم) الذى كان أحد شهود القصة. قصة لم يستطع أن يفهمها عندما كان يعيش أحداثها، والذى بذل جهداً عظيماً بعدها ليفهم الموقف ويكتب الكتاب الذى سيقدم التفسير الحقيقى لما حدث فى كانودوس. أردت للأدب؛ للكلمة المكتوبة، أن تكون شخصية مهمه فى الرواية أيضاً؛ لأننى عندما كنت أجرى بحثى عن كانودوس اكتشفت أن الكلمة المكتوبة كانت

شخصًا أساسيا فى ما حدث. كانت كذلك ؛ لأن الصحف قالت أشياء معينة عن كانودوس؛ لأن الخطب صيغت ثم نشرت، لأن المحاضرات ألقيت عما يحدث، حتى أصبح كل عدم الفهم القومى ذاك ممكنًا. وهكذا كانت الكلمة المكتوبة هذه الكلمة التى كان مفترضًا فيها أن تصف وتترجم الواقع، كانت فى الحقيقة تحوله وتغيره، كما يصنع الخيال الأدبى فى العديد من الأحيان كانت الكلمة المكتوبة شاهدًا على مأساة كانودوس، أردت للأدب أن يكون هناك، أن يتم تقديمه كشخصية حقيقية، تتلاعب بالأحداث وتدفع الناس لاتخاذ مواقف معينة، هذا المنظور للكلمة المكتوبة مهم للغاية فى الرواية. هناك مقالات فى الجرائد تظهر فى الرواية، على سبيل المثال، تصف مناقشات سياسية فى جمعية تشريعية، كما ضمنت رسائل تبادلتها الشخصيات تصف الأحداث وتؤدى بالناس إلى تغيير أفعالهم ومواقفهم تجاه كانودوس.

كانت عندى صعوبة شديدة فى صنع حوار مقنع للفلاحين، لرعاة البقر، أفقر ناس فى حرب نهاية العالم. فى الرواية عادة لا يتكلم هؤلاء مباشرة مع القارئ. فغالبًا ما يتم ترشيح كلماتهم وما يقولونه عن طريق وسطاء، أشخاص من الطبقة الوسطى: مثقفين، أطباء صحفيين، ملاك أراض، ممن كانت لغتهم بالنسبة إلىّ أكثر سهولة فى تقديمها وصنعها. وقد ساعد ذلك على خلق مجتمع منقسم بشدة فى الرواية كما هو فى الواقع فى البرازيل أثناء الحرب. فالراوى يعرض للقارئ بشكل أكبر البرازيل المتحضرة، البرازيل الألمانية، البرازيل المستغربة، وعبر وسائل أدبية يحافظ على مسافة معينة مع الجانب الآخر من البلد. وانعدام التوازن هذا يمنح للغة الرواية شخصية عالم منقسم به مجتمعان غير قادرين مطلقًا على التواصل مع أحدهما الآخر. وهكذا لم يكن هم حرب نهاية العالم الأساسى هو الخلافات الدينية أو السياسية الموجودة فى البرازيل وبامتداد أمريكا اللاتينية كلها. وإنما الانقسام بين هذين المجتمعين الذى تسبب فيه عجزهما عن التواصل.

الهوامش

(١) إقليدس دا كونها (١٨٦٦ - ١٩٠٩) مهندس مدنى وصحفى محترف. ألف كونها كذلك أربعة أعمال تاريخية لم تحصل أى منها على الشهرة العظيمة التى حصل عليها Os Sertoes (١٩٠٢) فى البرازيل وأمريكا اللاتينية كلها. يصف Os Sertres الثورة ضد جمهورية البرازيل المؤسسة حديثًا التى قامت فى السرتاو الجيوب البعيدة لولاية باهيا. كان كونها قد خدم كمراسل لتغطية جهود القوات الفدرالية لقمع التمرد.

(٢) ترجمة إنجليزية جيدة لـ Os sertoes قام بها صاميل بوتنام عنوانها Rebellion in the back Lands عصيان فى الأراضى الخلفية .

(٣) كانوبوس. استخدم أنطونيو كونسليرو وأتباعه المتعصبون مزرعة مهجورة تدعى كانوبوس كقاعدة لعمليات الثورة. ثم أصبحت كلمة كانوبوس تستخدة للدلالة على الثورة نفسها.

(٤) بالصدفة تعلم هيلين لان، التى ترجمت حرب نهاية العالم إلى الإنجليزية، كلاً من الإسبانية والبرتغالية بشكل جيد جدا، كما أنها تعرف إقليدس دا كونها والأحداث التاريخية التى شكلت المادة الخام للكتاب جيدا. لقد عملت بعناية وأعتقد أنها ترجمة جيدة وربما أفضل من الأصل.

تحويل كذبة إلى حقيقة الحياة الحقيقية
لأليخاندرو مایاتا ككناية عن مهمة الكاتب

سيرة ماياتا Historia di mayata هي رواية اتخذت لها بالإنجليزية عنوان الحياة الحقيقية لأليخاندرو مایاتا. يجب أن أقول إنني لا أحب ترجمة العنوان ؛ لأن كلمة His-toria في الإسبانية تعني كلا من قصة وتاريخ. لكن مترجمي وناشرى أخبرانى أنه من المستحيل إيجاد كلتا الفكرتين في كلمة واحدة كما في اللغة الإسبانية. لذا سيكون من الأفضل تغيير العنوان إلى «الحياة الحقيقية» لأليخاندرو مایاتا، وهو عنوان مضلل بعض الشيء ؛ لأن الرواية ليست عن الحياة «الحقيقية» لأليخاندرو مایاتا لكن على النقيض بالضبط، الحياة الأدبية، الخيالية لأليخاندرو مایاتا. لدى تجربة غريبة مع هذه الرواية. أعنى أن الكاتب لايمتلك الكلمة الأخيرة فيما كتبه. أعرف أنه في العديد من الحالات يمكن أن يكون لناقد أو قارئ صورة أو فهم أفضل لما فعله الكاتب في رواية أو قصيدة. فقط في هذه الحالة، في هذا الكتاب، كان لدى إحساس أننى كتبت رواية تلقاها النقاد والقراء شيء مختلف جداً عما ظننته. فلم تكن أهدافي ودوافعي في هذا الكتاب هي ما تخيله القراء، و أنا لا أقول إن النقاد و القراء كانوا مخطئين؛ ما أقوله هو أنه ربما كان تخطيطي العمدى لهذا الكتاب، عملى الواعي عندما كنت أكتب كان أقل أهمية من إحساسي اللاواعي، وتدخلى اللاواعي. على أي حال يمكنكم أن تحكموا بأنفسكم.

ما سأحاول فعله الآن هو أن أخبركم أي نوع من الكتب أردت أن أكتب، وسترون إذا كان ذلك شيئًا يتفق مع الكتاب الحقيقي أم لا. لقد قرئت غالبًا ككتاب سياسي عن العنف، الثورة، القلاقل، الاضطراب الاجتماعي والفوضى في أمريكا اللاتينية، حكم سياسي متنكر في هيئة رواية، كتاب الأساس فيه هو وصف واقع موضوعي وتاريخي.

وهذه بالطبع لم تكن نيتى عندما كتبته. كنت أعلم أننى أستخدم أمورًا سياسية وأيديولوجية وبعض الأحداث والحقائق التاريخية كمادة خام لهذه الرواية؛ لكن هدفى كان أدبيا وليس سياسيا كما ذكرت من قبل، إذا أردت أن تقول بيانًا سياسيا، فمن الأفضل بكثير أن تكتب مقالاً أو بحثًا أو تلقى محاضرة عن أن تستخدم نوعًا مثل الرواية التى خلقت لا لتوصل مقولات موضوعية بل لتقدم بدلاً عن ذلك إحساسًا مخادعًا بالواقع. على الرواية أن تخلق إيهامًا بالواقع أكثر من أن تقدم معرفة موضوعية ومحددة عما يكونه الواقع فى أى مجال بالرغم من أننى لا أهمل القراءات السياسية للروايات، فإنّ قيمتها تعتمد على الناقد. هناك نقاد أذكياء ومبدعون ويمكنهم وهم سطحيون ومنحازون فى حكمهم ويستخدمون السياسة كمنظور عند الكتابة عن الأدب، أن يقدموا شيئًا جديدًا ومقنعًا حتى لو اختلفوا مع نتائج العمل؛ لأن الرواية هى وهم بتجربة حية فيمكن أن تعالج من أكثر من منظور مختلف: سياسى، دينى، أخلاقى، اجتماعى ولغوى.

كما هو الحال فى كل كتبى، بدأت سيرة ماياتا كتجربة شخصية، ليست تجربة عشتها أنا بنفسى لكنها شىء عرفته تمامًا. فكما قلت من قبل أثناء أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات كنت منتميا إلى قضايا ومثل يسارية متطرفة مثل العديد من الأمريكيين اللاتينيين ،كانت حماستى لانتصار الثورة الكوبية قوية للغاية. عندما دخل فيدل كاسترو هافانا كان ذلك شيئًا مهما للغاية لليسار فى أمريكا اللاتينية، فى ذلك الوقت كنت جزءًا من اليسار بالرغم من حقيقة أننى انفصلت عن الحزب الشيوعى الذى كنت عضوًا فيه لمدة عام. كنت قريبًا جدا من مثل اليسار، فكرة الاشتراكية كانت جذابة للغاية بالنسبة إلىّ وكنت متحمسًا جدا للماركسية بشكل عام بالرغم من بعض شكوكى واختلافاتى مع بعض الأوجه فى الماركسية، تحديدًا النظرة الماركسية للجماليات، للأدب والفن. لكن انتصار الثورة الكوبية عنى شيئًا عظيمًا لأناس مثلى ؛ لأنه للمرة الأولى فكرنا فى أن الثورة هى شىء ممكن فى بلادنا ، فحتى ذلك الوقت كانت فكرة الثورة رومانسية وبعيدة عنا، كانت شيئًا أخذناه أكثر كفكرة أكاديمية لايمكن أن تصبح أمرًا واقعًا أبدًا فى بلاد كبلادنا.

إلا أن ماحدث فى كوبا غير هذا الموقف، فقد بين أن الثورة ممكنة، بين أن دولة أمريكية لاتينية يمكن أن تصبح دولة اشتراكية. وبينما كانت كوبا تمنحنا هذا المثال كانت تمنحنا أيضًا الطريقة التى يمكن بها تحويل هذا المثال إلى واقع. أعتقد أن استنتاج تشى جيفارا عن الثورة الكوبية، عن كون الظرف الموضوعى للثورة يمكن أن يخلقه الثوار، كان شيئًا غيَّر سيكولوجيا موقف اليسار المتطرف فى أمريكا اللاتينية. ومثل العديد من الأمريكيين اللاتينيين تأثرت بعمق واستثرت بما كان يحدث فى كوبا لكننى كنت على الرغم من ذلك مندهشًا عندما قرأت فى اللوموند فى أحد الأيام (كنت مقيمًا فى فرنسا فى ذلك الوقت) أن مجموعة من البيرونيين قد حاولت فعلاً أن تبدأ ثورة فى الإنديز الوسطى. لقد سيطروا على مدينة جاوجا الصغيرة لعدة ساعات ثم هربوا إلى الجبال. تم تعقبهم ، قتل بعضهم ، وألقى القبض على آخرين بواسطة الحراس المدنيين.

حتى قراءتى لهذا التقرير، لم أعتقد قط أن فى بيرو، فى بلد مثل بلدى، فى بلد أعتقد أننى عرفته جيداً جداً، أن هذا سيحدث فى يوم ما .كنت متأثراً، وفكرة أن هذه المجموعة من البشر حاولت القيام بثورة وهزمت وأنهم تجرأوا على فعل شىء كان يفكر فيه العديد من الناس فى بيرو دون أن يكون لديهم الدافع لتحقيقه، كانت شيئًا احتفظت به فى ذاكرتى. وكما فى حوافز أخرى على الكتابة، بدأت الفكرة تصبح تدريجيا مثار تكهن أدبى، شىء بدأ خيالى وتفكيرى يعمل ويبنى حوله.

فى وقت لاحق و عن طريق الصدفة فحسب قابلت رجلاً فرنسيا عرف تفاصيل ماحدث وكيف أعدت ونظمت هذه المحاولة، وقد وجدت كل ذلك مثيراً . يبدو أن هذه المحاولة الثورية كانت شيئًا مجنونًا للغاية ؛ لأن الثوريين كانوا عبارة عن اثنين فقط من البالغين و مجموعة من طلاب المدرسة الثانوية فى جاوجا، كانوا فقط حفنة من البشر، لا أذكر عددهم، ربما عشرة أو خمسة عشر لم يكونوا عشرين بأى حال من الأحوال . كان صعبًا أن تتخيل كيف يمكن لهذه المجموعة من البشر أن تصبح قادرة على بدء ثورة وعملية يمكن بها أن تستطيع السيطرة على دولة.

أحد القادة، أحد البالغين، كان ملازمًا شابا فى الحرس الجمهورى، وهو أحد فروع الجيش، وكان فى الثانية أو الثالثة والعشرين من عمره فقط. أما القائد الآخر فكان رجلاً فى أوائل الأربعينيات يدعى مایاتا. الشخص الوحيد الذى كانت لديه خلفية سياسية، التزام سياسی. أولاً كان فى الحزب الشيوعى، فى القسم السوفييتى من الحزب الشيوعى ثم أصبح ماويا، الشق الآخر من الشيوعيين فى بيرو وبعد طرده من المجموعة الماوية، أصبح تروتسكيا. كان عضوًا فى مجموعة تروتسكيين صغيرة للغاية عندما التقى مصادقة بهذا الملازم الشاب الذى بدأ يتكلم عن احتمالات الثورة فى بيرو مما أثار دهشته. لم يكن لدى الملازم أى نوع من التعليم الأيديولوجى. كان ثوريا تلقائيا لكن هذا التروتسكى تأثر عندما سمع أن هذا المتحمس للثورة كان عسكريا فى بيرو. كما فى العديد من الدول اللاتينية الأمريكية فى ذلك الوقت كان أمرًا غير مطروح للنقاش أن يتم ربط رجل عسكرى وضابط بالثورة وبالماركسية. ليس الآن، لكن منذ ثلاثين عامًا مضت كان ضابطًا شابا هو بالضبط" مضاد ثورى". لقد تغيرت الأشياء بشكل معقول من وقتها والآن هناك رجال عسكريون متعاطفون مع القضايا اليسارية ، تمامًا كما يوجد اليوم قساوسة متعاطفون مع التعاليم اليسارية المتطرفة و هو ما كان نادراً أيضًا فى ذلك الوقت. تقرر فى هذه المجموعة التروتسكية أن على مایاتا أن يحاول تجنيد الضابط من أجل ضمه إلى المجموعة، حاول مایاتا أن يجنده سياسيا. فى البداية كانت فكرة الثورة التى مثلت كما يبدو شيئًا مهما لمایاتا من الناحية الأيديولوجية شيئًا غير عملي وغير محتمل فى بلد مثل بيرو.

مع ذلك وخلال الصداقة التى نشأت بين هذين الرجلين كان الضابط الشاب هو من جند وأقنع الثورى المدرب مایاتا بأن الثورة كانت فى الحقيقة ممكنة، وأن بيرو أرض خصبة لهبة ثورية. شرح لمایاتا أنه كان متمركزًا فى جاوجا وأن المدينة من الممكن الاستيلاء عليها بواسطة مجموعة من الثوريين، وعليه يمكنهم تأسيس بؤرة ثورية فى جبال الإنديز. كانت هذه إحدى المستحدثات الاستراتيجية للثورة الكوبية، أن الثورة يمكنها أن تؤسس بؤرة، من الممكن، إذا استطاعت أن تصمد أن تعدى شيئًا فشيئًا الجموع والفلاحين وضحايا المجتمع. هذه البؤرة الثورية تتزايد عبر فعل عنيف.

أصبح التروتسكى مقتنعًا وموافقًا وهكذا خططا معًا للثورة. فى البداية وافق العديد من الناس على المشاركة ثم عندما وصلوا خط البداية أصبحوا متشككين فى الخطة وانسحبوا . الوحيدون الذين بقوا كانوا هذين الرجلين ومجموعة من الطلبة كان من المفترض فى الخطة الأصلية أن يؤدوا دورًا هامشيا مثل رسل للثورة، لكنهم أدمجوا فى اللحظة الأخيرة فى الخطة بشكل كامل. هذه هى القصة وراء الحدث الذى اكتشفته من خلال الصحيفة الفرنسية.

هذه القصة أعطتنى الفكرة المبدئية لسيرة ماياتا . أردت أن أكتب شيئًا عن هذا الحدث وأعتقد أننى فى هذا الوقت، فى ١٩٦٢، كان ما أفكر فيه هو رواية سياسية لمغامرة. لقص قصة كانت فيها حفنة من الأشخاص مجنونة بما فيه الكفاية وكريمة ومثالية بما فيه الكفاية لتحاول أن تصنع ثورة. ستكون هذه مغامرة صغيرة للغاية تدوم ساعات قليلة فقط كما فى الحدث الأصلى. لكن سيتم تقديمها فى كتابى كقصة مغامرات. هذه ، أكرر،كانت فكرتى الأولى. أنا لا أبدأ الكتابة أبدًا بعد حصولى مباشرة على فكرة؛ فأسلوبى المعتاد هو التفكير فيها لشهور وسنين وأن أثرى الفكرة الأصلية. ثم فى يوم ما أبدأ فى أخذ ملاحظات وأضع هذه الأحداث فى مكانها . لكن هذه الخطة الأصلية للرواية تغيرت مع تطورى السياسى، فى الستينيات بدأت حماستى للثورة تتضاءل ببطء، أعنى بهذا اعتقادى فى فعل عنيف ضد سلطة الدولة والمؤسسة، فكرة أن العنف وحده هو القادر على كسر سلطة الدولة وإدخال الإصلاح الاقتصادى والاجتماعى فى بلدنا . فقد تعدل اقتناعى، وخاب أملى لما آلت إليه كوبا وما كانت عليه الاشتراكية الحقيقية عندما زرت البلاد الاشتراكية .

فى الوقت نفسه فى بيرو وفى كل أمريكا اللاتينية، كانت هذه الفكرة الثورية تنمو وتكتسب المزيد والمزيد من الأشخاص خاصة أولئك المنتمين للطبقة الوسطى، وأيضًا بعض العمال والفلاحين. وكانت لها جذور عميقة غالبًا فى المستوى الجامعى للمجتمع بين مثقفى الطبقة الوسطى والسياسيين التقدميين. أثناء الستينيات كان هناك العديد من المحاولات فى بيرو وغيرها لتأسيس بؤر عسكرية فى الجبال، وقد اندمج بعض

أصدقائى فى هذه الأنشطة. وقد ذهب بعض ممن كانوا يعيشون معى فى باريس حينما كنت هناك ليشاركوا فى أعمال عسكرية فى بيرو فى منتصف الستينيات. وقتل العديد منهم هناك ووضع آخرون فى السجن. استطعت أن أتابع بقرب كاف ما كان يحدث لفكرة الثورة هذه فى بيرو. واندمجت كل تلك المادة بشكل واع أو لا واع فى فكرتى الأصلية عن رواية عن الثورة فى بلدى. أعتقد أن هذه التشكيلة من الأفكار أيضًا غيرت خطة ومشروع الرواية. فى أوائل السبعينيات تغلبت فكرة أخرى ربما أكثر أهمية من الفكرة الأصلية عن رواية مغامرة سياسية. كانت فكرة تتصل بالخيال الأدبى فمنذ كتبت رواية «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة » بل وبشكل أكبر بعد كتابة «العمة جوليا وكاتب السيناريو»، أصبح الخيال الأدبى كموضوع وكفكرة مستقلة مثيرًا ومهما للغاية بالنسبة إلى. الخيال الأدبى كشىء أكبر من الأدب، كشىء أهم فى الحياة عنه فى الأدب أو الفن. اكتشفت حقيقة أن الخيال الأدبى شىء لايمكن للجنس البشرى الاستغناء عنه حتى بالنسبة إل الذين لم يقرأوا قط أى كتاب وليسوا مهتمين بالأدب. لا أعتقد أن هناك الكثير من الناس يمكنهم مواصلة الحياة بدون خيال أدبى؛ كل شخص يحتاج إلى إدماج حياة خيالية فى حياته الشخصية، نوع ما من الكذب يمكن بآلية أو بأخرى أن يحولها إلى حقيقة، فى العديد من الحالات يقوم الأدب بتحقيق هذه المهمة. نحن نقرأ الروايات، وننبهر بها ونثرى بهذه الكذبة الخيالية الأدبية التى تمنحنا إياها الرواية أثناء قراءتنا لها. هذا أسلوب واع جدا لدمج الخيال الأدبى فى حياتنا. لكن هناك العديد من الطرق التى لا يتضح فيها إلى هذا الحد أننا ندمج هذا البعد الخيالى فى تجربتنا الخاصة. فى العديد من الحالات يحقق الدين هذه الوظيفة لشخص ما أو لمجتمع ما.

لقد لاحظت هذه الحاجة الإنسانية للتجربة الخيالية الأدبية حتى بشكل أكبر عندما أصبحت منخرطًا فى المناظرات السياسية فى أمريكا اللاتينية، عندما بدأت أغير رؤيتى للمشاكل الاجتماعية، عندما أصبحت أكثر فأكثر منتقدًا للأفكار والاستراتيجيات اليسارية المتطرفة. كنت منخرطًا للغاية فى الجدل، لذا كان على أن أفكر كثيراً فى هذا الموضوع. وفى يوم ما وصلت لهذا الاستنتاج. أن الأيديولوجية فى أمريكا اللاتينية تحقق هذه المهمة للعديد من الناس. إن الأيديولوجية كانت هى الطريقة التى يدمجون

بها الخيال فى حياتهم، كما يقوم البعض الآخر بإدماج التجربة عبر الخيال الأدبى وعبر الروايات أو عبر الأفكار الدينية. العديد من الشباب والمثقفين والسياسيين التقدميين كانوا يستخدمون الأيديولوجيا، وكانوا يستخدمون الأفكار السياسية المفترض فيها أن تصف الواقع وتُعرِّف قوانين التاريخ وآليات المجتمع والتطور والتقدم وكانوا فى الواقع يضيفون إلى الواقع عالما خياليا تماماً.

بدا لى غريبًا للغاية أن هذا الخيال الأدبى الذى اتخذ اسم الأيديولوجية السياسية، كان مصدراً رئيسيا للعنف والوحشية فى أمريكا اللاتينية، أن هذه البنى الأيديولوجية المتقنة والمعقدة فى بعض الأحيان التى يوصف فيها مجتمع ما ،ثم يوصف أيضًا مجتمع آخر مثالى كهدف يتم الوصول إليه عبر الثورة، بالإضافة إلى منهج للطريقة التى سيتم بها تحقيق الثورة، كانت فى الحقيقة آلية تدمر مجتمعاتنا وتخلق عوائق ضخمة أمام التقدم الحقيقى والحرب ضد الأشياء التى تعارضها الثورة - الظلم الاجتماعى اللامساواة الاقتصادية، انعدام التكامل بين الثقافات المختلفة.

فكرت فى أنه من المثير كيف كان للخيال الأدبى هاتان القاعدتان فمن جهة كان الخيال الأدبى مفيداً للبشرية؛ فالإنجازات الأدبية العظيمة فى تاريخنا وفى حضاراتنا لم تثر البشرية سيكولوجيا فقط لكن أيضًا أخلاقيا، و شجعت التقدم بالعديد من الطرق. لكن الخيال الأدبى كان فى الوقت نفسه أداة كبرى للمعاناة فى التاريخ؛ لأنه كان وراء كل المذاهب الدوجمائية التى بررت القمع، الرقابة، المذابح والإبادة العرقية فلماذا لا أكتب رواية عن هذين الوجهين، وجهى النقيض هذين اللذين يمتلكهما الخيال الأدبى؟ عندما قررت أن أفعل ذلك برزت فوراً إلى عقلى قصة ماياتا، قصة هذه الحفنة من الثوريين. كانت فى الواقع مادة خاما مثالية لابتكار رواية يمكن أن تتجسد فيها وتتطور هذه المشكلة، هذان الوجهان، قصة الصباح والمساء للخيال الأدبى.

وهكذا كانت هذه هى الرواية التى ظننت أننى أكتبها. بالطبع هى رواية بها ثورة، هذه المحاولة الثورية التى قام بها ماياتا و مجموعة من الطلاب وأولئك الضباط الشبان كان لدى بعض المعلومات عما حدث لكننى بدأت مباشرة القيام ببعض الأبحاث

لم أفعل هذا لأصبح مخلصًا تمامًا لما حدث فأنا لا أعتقد أن هذه مسئولية الروائى. عندما تكتب رواية لا يصبح لزامًا عليك أن تكون صادقًا و دقيقًا. الالتزام الوحيد هو أن تكون مقنعًا. وكى تكون مقنعًا كروائى تضطر فى أغلب الحالات إلى أن تحول وتشوه الواقع إلى كذبة، أن تخترع شيئًا ليس حقيقيا- تلك هى الطريقة الوحيدة التى يصبح بها الخيال الأدبى مقنعًا. فعلت ذلك لا لكى أكون موضوعيا دقيقًا وصادقًا وواقعيا لكن يقول راوى قصة ماياتا:

Para mentir Con Conocimiento de Causa. (الكذب مع معرفة السبب)

لا تعجبنى الترجمة الإنجليزية لهذه العبارة كما تظهر فى الرواية. ما تعنيه حقا هو أن المرء يكذب ويعدل وهو يعرف أنه يعدل.

قمت بقسط كبير من البحث. ذهبت إلى صحف ومجلات هذا العام. قرأت كل ما كتب . حاولت مقابلة المشاركين، الأشخاص الذين شاركوا فى الأمر. كان هذا مسليًا للغاية؛ لأن المقابلات ساعدتنى بشكل ملحوظ على كتابة الرواية. اكتشفت أنه على الرغم من وقوع هذه المحاولة الثورية منذ عشرين أو خمس وعشرين سنة فإن العديد من الأشخاص كانوا ممتنعين بشدة عن قول ما يعرفونه بالضبط اكتشفت كيف يستخدمون ذكرياتهم لتبرير ما فعلوه. أحيانا ليقتصوا من الخصوم، وكيف فعل الشهود ذلك فى بعض الحالات عن عمد. من الواضح أنهم كانوا يكذبون من أجل تغيير الماضى. وفى حالات أخرى، لا، كان من الواضح أنهم يغيرون الماضى بشكل لاواع من أجل تبرير الحاضر، من أجل تبرير ما كانوا عليه ومن أجل تبرير تطورهم. كانت شهاداتهم مثيرة للغاية؛ لأننى استطعت أن اختبر بشكل عملى كيف كان يعمل الخيال الأدبى هناك. كان الخيال الأدبى شيئًا مرئيا للغاية – ما أخبرونى به، ما قالوا إنهم يتذكرونه، وماحدث. فبعكس الأنثربولوجى أو المؤرخ، الكذب بالنسبة إلى الكاتب له أهمية الحقيقة نفسها : كلاهما مفيد بالدرجة نفسها – الشىء المهم هو الأسلوب. هنا يكمن تميز كاتب الأدب عن الدارس.

استخدمت كل هذا فى الرواية لتقديم مستويات مختلفة من الوصف. كانت فكرتى أن الرواية ستنساب فى مستويين مختلفين: مستوى موضوعى سيحاول فيه راوٍ ما،

شخص له اسمى نفسه، لكن فقط من أجل تضليل القارئ مرة أخرى، أن يجمع مادة ليكتب رواية عما حدث وكيف حدث فى هذه المحاولة. هذا سيصبح مايسمى بالمستوى الموضوعى الزائف للرواية. وهكذا سيكون القارئ كاتبًا فى عملية جمع المادة الخام، وتغذية خياله وفانتازياه وسيكون هناك مستوى آخر، مستوى خيالى، سيتتبع فيه القارىء عملية بناء خيال أدبى. سيدى القارىء هذا الكاتب يستخدم ما يعرفه وما يقرؤه وما يسمعه وما يكتشفه فى الواقع الموضوعي كمادة ينشئ من خلالها خيالاً هو أدب شىء لا يمثل انعكاسًا ولا واقعًا منفصلا تمامًا (لأن هذا الواقع الجديد يستخدم هذه المادة طوال الوقت)، وإنما هو شىء يصبح رويداً رويداً مختلفًا جدا بل مختلفا جوهريا عما هو عليه المصدر الموضوعى للخيال الأدبى وهكذا تصبح الرواية كلها مواجهة مستمرة بين هذين البعدين أو الوجهين لعملية واحدة لها بطل هو الكاتب نفسه، عقل الكاتب.

عندما بدأت أعمل فى سيرة ماياتا، كانت فكرتى أن يكون الراوىَ شخصية غير مرئية، فقط أداة ، وسيلة أدبية لتحقيق هذين المستويين من القص. لكن ذلك حدث بشكل مختلف. شيئًا فشيئًا اتخذ الراوى شكلاً أو ضح ، أصبح أكثر أهمية، أصبح بطلاً حقيقيا. ربما تدبر الراوى الأمر ليصبح بطل الرواية. هو على الأقل بأهمية ماياتا نفسها لأنه يتلاعب بما حدث بطريقة لايصبح المهم فيها فى النهاية هو ما حدث لكن الطريقة التى تم بها التلاعب بالواقع والشخصيات والأحداث بواسطة هذه الشخصية المضللة ، أعنى الراوى. لكن هذا شىء حدث فى الرواية بشكل غير وا ع أكثر منه بشكل متعمد.

هذه هى قصة مايانا، رواية عن الخيال، نوعين من الخيال، عن الخيال الأيديولوجى والخيال الأدبى. الخيال الأيديولوجى هو ما يحياه مايانا و رفاقه. مايانا شخص أيديولوجى، رجل مقتنع تمامًا بأن الواقع يمكن أسره بآليات العقل، بآليات عقيدة هى الماركسية المثراة والمعدلة بواسطة لينين وتروتسكى التى توفر كل الأدوات لفهم ماهية المجتمع، ما القوى الداخلة فى التاريخ ؟ وكيف، و بمعرفته لهذا يمكن للثورى أن

يتصرف وينتج تغييرات كيفية فى الواقع. يمكن للقارئ أن يدرك فى الرواية كيف أن هذه الأيديولوجية هى فى الواقع خيال- شىء ينتقى ويتم تكذيبه باستمرار بواسطة الواقع الموضوعى- لكن كيف بالرغم من ذلك يوجد لدى ماياتا ميكانيزم يعمل مباشرة فى أى لحظة يحدث فيها هذا التكذيب للواقع والأفكار؛ وكيف تكيف هذه الأيديولوجية نفسها باستمرار مع الموقف الجديد وتجد تبريراً نظريا للتقدم فى نفس الطريق المضلل. وسيدرك القارئ كيف يؤدى كل هذا بمايانا وأتباعه إلى شىء ينتج بالضبط عكس النتيجة و التبعات التى يتوقعونها.

سيرة مايانا من ناحية أخرى هى وصف لنوع آخر من الخيال، خيال يحاول الراوى/ الكاتب أن يكتبه. يرى القارئ فى الرواية كيف أن هذا الخيال، والذى هو أيضًا بناء تخيلى له بعض الجذور فى الواقع كما فى حالة الخيال الأيديولوجى الذى بناه مايانا، ليست له نتائج سلبية أو حتى كارثية لكن له نتائج إيجابية؛ لأنه على الأقل فى هذا العالم الذى يتفكك إلى شظايا، الذى يختفى عمليا فى خضم العنف، يجد هذا الرجل الذى يكتب سببًا للمقاومة، للعيش. فهو يقول لأحد الشهود عندما يسأل كيف يمكنه بغباء أن يكتب رواية فى هذا الوقت الذى تختفى فيه البلد، الذى توجد فيه حرب أهلية وإرهاب وناس تموت من الجوع: «لا، إنه ليس بغباء. على الأقل أن تكتب رواية هو شىء يمكن أن يبدع طريقة يمكننى أن أدافع بها عن نفسى ضد كل هذه الكارثة التى تحيط بى».

على الأقل أن توفر الفانتازيا والخيال نفسيا طريقًا للبقاء برغم حقيقة أنه لم يعد هناك أى أمل فى الواقع الموضوعى. كانت فكرتى أنه من خلال مصير الشخصيات فى رواية أو قصة قصيرة يمكننى أن أبين شيئا أعتقده وهو أن الخيال سلبى وله نتائج سلبية على المجتمع والتاريخ عندما لايتم تلقيه على أنه خيال، عندما يتنكر فى هيئة معرفة موضوعية، عندما يصبح وصفًا موضوعيا للواقع، وأنه على العكس فالخيال إيجابى ومفيد للمجتمع والتاريخ والفرد عندما يتم تلقيه كخيال. عندما تعرف وأنت تقرأ رواية أو قصيدة أن هذه الفكرة عن تجربة شىء حقيقى هى وهم، عندما لا تكذب على

نفسك مصدقًا أن هذا ليس وهما بل تجربة حقيقية. أردت أن تجعل الرواية هذا التناقض واضحًا ، أنه عندما يستقبل الخيال كخيال ويقبل هكذا، يصبح جزءًا من الواقع ويتحول إلى شيء موضوعي وواقع حقيقي. أعتقد أنه بهذا المفهوم ندمج الروايات فى حياتنا ؛ لأننا واعون أن الروايات فى الحقيقة ليست واقعًا.

هذا الخيال المقبول كخيال، المقبول كوهم، يمكن إدماجه بسهولة فى تجاربنا الحقيقية ويمنحنا فهما أفضل لأنفسنا ولما هو المجتمع، ومن ناحية أخرى، اعتبار الخيال كعلم موضوعى كما فى حالة هذه الأيديولوجية التى تجبر مايانا ورفاقة أن يتصرفوا كما فعلوا، هو شيء يؤدى فى الواقع إلى عملية مدمر؛ لأنها تضلل الناس عما هو الواقع وأحيانا تؤسس فجوة بين العقل والأفكار وبين إمكانية إحداث تغيرات مؤثرة.

هذه هى الرواية التى أردت أن أكتبها، وهذه هى الرواية التى اعتقدت أننى كتبت عندما أنهيت الكتاب. لكن هذه الفكرة التى كانت لدى عن الرواية لم تظهر فى أى من الروايات أو المقالات أو حتى التعليقات الشفوية التى سمعتها عن العمل. لقد اعتبرت سيرة مايانا كما قلت رواية سياسية ضد الثورة. رواية هى نوع من الاتهام للماركسية و الحركات الثورية فى أمريكا اللاتينية. لا أعرف. لا أعتقد أن الكلمة الأخيرة للكاتب. على أى حال بعض القراء يجدونه أمرًا مثيرًا أن يعرفوا نية الكاتب، هدف الكاتب عندما كتب كتابه.

لا أعتقد أنه يمكنك تأسيس أى نوع من المعيار الأخلاقى لكاتب؛ لأنك دائمًا ماستجد استثناءات أكثر من توكيدات. فأن يصبح بعض الكتاب مناضلين يمكنه أن يكون مدمرًا لهم لكن ذلك يمكن أن يكون مصدر إلهام عظيم لآخرين. كل كاتب هو حالة منفصلة ولا يمكنك فى الواقع أن تؤسس عاملاً مشتركًا موحدًا لما هى الكتابة. لما هو الموقف الأخلاقى الأفضل لكاتب. فالكاتب هو شخص يكتب من خلال تجاربه، وتجارب كاتب ما يمكن أن تكون مختلفة تمامًا عن تجارب كاتب آخر. ففى سيرة مايانا استخدمت كل تجاربى ككاتب للخيال الأدبى. ويقف الكتاب كمجاز عن مهمتى ككاتب. وهكذا فقصة مايانا هى ما أفعله فى كل مرة أكتب فيها رواية.

سأخبركم بحدث مثير حدث فى أثناء كتابتى للرواية شىء حدث لى وأعطانى فكرة، فكرة جديدة للرواية، وهى فكرة أدمجت فى الكتاب. حتى بعد انتهائى من الرواية كنت غير قادر على اكتشاف ماحدث للتروتسكى الذى كان قائداً للتمرد. لا أحد عرف عنه شيئًا. لقد اختفى فعلاً. كل الثوريين الذين عرفوه فى ليما والذين كانوا أصدقاءه وخصومه فقدوا أى أثر له. لذا تخيلت أنه مات، أو ربما رحل إلى الخارج وعاش فى المنفى. لم يعرف أحد شيئًا. وفقط حينما كنت أنهى النسخة الأخيرة من الرواية اتصل بى أحدهم وأخبرنى أنه من الواضح أن مايانا كان فى السجن، وأنه كان فى سجن ليما فى السنوات القليلة الماضية لذا طلبت تصريحا بزيارته. وعندما حصلت على تصريح دخول السجن، لم يعد هناك. كان قد أطلق سراحه قبلها بعدة أيام أو أسابيع .

عرفت من خلال رفيق سجن، أنه كان يعمل فى مصنع آيس كريم، فذهبت فوراً لرؤيته. كان هناك يخدم الزبائن تأثرت. تأثرت بشدة؛ لأنه بعد كتابتى عنه كل تلك الفترة بدأت أعتبره إحدى شخصياتى، التجسيد المادى لما أخترعته . اخبرته أننى كنت أكتب كتابا عنه فى السنوات الثلاث الماضية، حسنا ربما اعتبرنى مجنونًا أولم يفهم فى البداية ما أقوله شرحت له ما هو مشروعى فقال لى «حسنًا سأمنحك ليلة واحدة لكن ليس أكثر».

كان لنا حوار طويل واكتشفت أننى عرفت أكثر بكثير مما عرفه هو عن الثورة وتفاصيل أكثر بكثير. عندما أريته نسخ للصحف و المجلات كان متأثرًا للغاية؛ لأنه لم ير قط العديد من هذه المقالات، كان قد نسى العديد من الأشياء . لكن أكثر ما أثر فى هو اكتشاف أن هذه كانت مجرد حلقة فى حياته، مجرد حدث تضاءل أمام تجارب أخرى أكثر أهمية ربما لأنها كانت أكثر تراجيدية فبعد اعتقاله من أجل ثورة جاوجا، انخرط فى عدة أحداث عنيفة بعضها سياسى وبعضها إجرامى. على أية حال فقد أمضى العشر سنوات الأخيرة فى السجن. ولم يعد مهتمًا بالسياسة. كان رجلاً محبطًا يحتقر السياسة وأصبح يرفض فوراً أى نوع من الفعل الملتزم. فى هذا الحوار الطويل كانت اللحظة الوحيدة التى بدا فيها متأثراً وتحدث بنوع ما من الالتزام نحو شىء هى

عندما شرح كيف أسس في السجن هو و صديق محلاً لبيع عصير الفواكة والقهوة والشاى. كان فخوراً للغاية بهذا. كانت خطته ستغير النظام تمامًا؛ لأنه كان يمنح الزبائن دائمًا فواكه نقية تماماً . كان هذا مضحكا للغاية فعلاً ؛ لأن هذه كانت اللحظة الوحيدة في الحوار التي بدا فيها فخوراً بشيء ما.

وقد أعطاني هذا فكرة الفصل الأخير من الرواية. إذا كنت قد قرأت سيرة ماياتا، فستعرف أن الراوى يكتشف في الفصل الأخير أن ماياتا حي. وفي حوار طويل مع ماياتا سيعلم الراوى أن ماياتا نسي أغلب القصة وأنه شخص مختلف تمامًا عن ماياتا الذى اخترعه الراوى ، عن ماياتا الذى يستكشفه . ماياتا التاريخي شخص وماياتا الذى كان يكتب عنه شخص آخر كما أن ماياتا الحقيقي شخص آخر ثالث، يظهر في آخر فصل في الرواية كتوكيد شديد على حضور الخيال في العالم الذى تعامل فيه هذا الراوى.

في الحقيقة كان هذا الحوار هو ما أعطاني فكرة الفصل الأخير التي أعتقد أنها مهمة للغاية؛ لأنه بشكل ما يغير تمامًا الفكرة التي أخذها القارىء من القصة. في هذا الفصل يجب أن يشعر القارىء بأنه الآن انقطع تمامًا عن الواقع الموضوعي، وأن الرواية كانت تدفعه شيئًا فشيئًا نحو عالم خيالي. حتى الفصل الأخير هو غير وا ع بهذه النقلة؛ في الفصل الأخير لا مفر من معرفتها. بعد الحوار لايوجد طريق سواء للقارىء أو حتى للكاتب نفسه للتفرقة بين الحدث الحقيقي والخيال؛ لأن كل الحدود اختفت لحظة ما قدم الكاتب الشخص الحقيقي في الرواية. بشهادته غير الرجل الحقيقي كل شيء تم وصفه مسبقًا في الكتاب ليس فقط المستوى الخيالي للواقع بل حتى أى شيء اعتقده القارئ واقعًا موضوعيا في الرواية. حتى التوثيق الضخم يصبح أيضًا خيالاً، يصبح أيضًا اختراعا.

كنت سعيداً للغاية بهذا الفصل فقد أعطاني شيئًا أكد بشكل واضح الطبيعة الأدبية للكتاب كشيء أكثر أهمية من كل العناصر السياسية التي تظهر في العمل، لكن بالرغم من هذا الفصل الأخير استقبل النقاد والقراء الرواية بشكل مختلف.

كتابى الأخير فى "مدح زوجة الأب" هو نوع من التجربة . شيء عرضه ناشر عليّ وعلى رسام، كانت الفكرة أن يقوم كاتب و رسام بإنتاج كتاب ما معًا، كل واحد منهما يستخدم المادة التى يوفرها الآخر، كان على أن اكتب ملخصًا لقصة، ويقوم الرسام باستخدامها ليرسم شيئًا. ثم على أن أستخدم هذا الرسم كمصدر لتنمية النص الأصلى. ما أردنا عمله لم يصلح. لكنه كان مثيرًا لى وللرسام؛ لأنه حتى بعد اكتشافنا أن مشروعنا لن يصلح، احتفظنا بحماستنا ؛ لأن نصنع شيئًا بهذه الفكرة. وهكذا كنت أكتب قصة من خلال اللوحات مستخدمًا بعض اللوحات الشهيرة كمصدر. خمس عشرة لوحة شهيرة ستصبح خمسة عشر فصلاً مختلفًا فى رواية، رواية يمكنها أن تكون تجسيدا لهذه اللوحات من خلال خبرة الراوى.

يوجد الآن تواصل أكبر بكثير من الماضى بين مثقفى أمريكا الشمالية ومثقفى أمريكا اللاتينية. عندما كنت فى الجامعة أذكر أننا قرأنا العديد من كتاب أمريكا الشمالية. كان أدب أمريكا الشمالية مهمًا جدا لنا. فوكنر، هيمنجواى ، دوس باسوس، فى ذلك الوقت كانت أعمالهم هى ما نقرؤه وبحماسة هائلة. وكان لهؤلاء الكتاب تأثير عظيم على أمريكا اللاتينية، و فى الوقت نفسه كان القليل من الكتب اللاتينو أمريكية يقرأها المتحدثون بالإنجليزية أو تترجم إلى الإنجليزية. لقد تغير هذا الموقف بشكل معقول خلال العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة، بل إنه فى بعض الحالات يحدث العكس بالضبط - فلكُتَّاب أمريكا اللاتينية الآن تأثيرٌ على شباب الكتاب الأمريكيين أو الأوروبيين. ومن هذا المنطلق أنا متفائل أكثر بكثير؛ لأن هناك نوعًا ما من الحوار بين آدابنا وثقافاتنا. يجب على هذا الحوار بالطبع أن يتحسن. على الرغم من أنه أفضل بكثير من الماضى عندما كان الأمريكان اللاتينيون يتلقون فقط، عندما كان ما ننتجه يستهلك تمامًا منا أنفسنا.

سيرة شخصية

١٩٣٦- ٢٨ مارس، ولد فى أركويبا Arequipa، بيرو، لأسرة ذات أصول عريقة. انفصل والداه بعد مولده بفترة قصيرة ونشأ تحت رعاية جديدة من ناحية الأم فى كوتشابامبا Co chabamba، بوليفيا.

٤١-١٩٤٩- تلقى تعليمه الأولى فى كوتشا بامباو فى بيورا. بيرو

١٩٥٠- عاد والداه إلى الارتباط مرة ثانية وانتظم فى أكاديمية ليونتشيوبارادو العسكرية فى ليما.

١٩٥٢ كتب مسرحية (هروب الإنكا La huide del Inca) وتم إنتاجها.

١٩٥٥- تزوج من جوليا إركويدى وهى بوليفية وعمته بالنسب

٥٦-١٩٥٨- عمل فى ليما أعمال متنوعة، فى الإذاعة والصحافة ومكتبة النادى الوطنى وفى الجامعة مساعد أستاذ.

١٩٥٨- تخرج من جامعة سان ماركوس فى ليما بدرجة فى الأدب

١٩٥٩- نشر كتابه الأول، القادة Las Jefes، وهو مجموعة قصصية وحاز به جائزة ليوبولدو ألاس.

١٩٥٩- فى باريس، عمل مترجمًا فوريا ومذيعًا فى راديو - تليفزيون فرنسينو.

١٩٦٣- نشر روايته الأولى (زمن البطل أو المدينة والكلاب La ciudady Los Perros) وهى عبارة عن عالم مصغر للمجتمع البيرونى مبنى على تجارب مراهقة فى مدرسة ليونشيوبارادو.

١٩٦٤ أثناء إقامة قصيرة فى بيرو يسافر إلى الأدغال التى تمثل الإطار المحيط لرواية «البيت الأخضر».

١٩٦٥- يذهب إلى كوبا محكمًا للجوائز الأدبية التى تمنحها الكازادى لاس أميركاس وليظهر تعاطفه مع الثورة.

١٩٦٥- بانتهاء زيجته الأولى بالطلاق يتزوج من باتريشيا يوسا ابنة عمه الأولى. وينجبان ابنة وولدين.

١٩٦٦- ظهور روايته الثانية «البيت الأخضر» La Casa Verde الذى يؤسس بجدارة سمعته كأحد رواد الأدب الهيسبانو أمريكى. وتفوز الرواية بجائزة روميولة كاليجوس.

١٩٦٩- صدور رواية ذات جزءين «حوار فى الكاتدرائية» Conversacion en la cetedral.

١٩٧١- ينشر أول عمل من سلسلة أعمال فى النقد الأدبى، ألا وهو مراجعة لرسالته فى الدكتوراة Garacia Marquez: Historia de undeicidio جارسيا ماركيز: قصة قاتل الإله).

١٩٧٣- ينشر رواية Pantaleon las Visitadors «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» أحد الأعمال الكوميدية الناجحة القليلة فى الأدب الهسبانو أمريكى.

١٩٧٥- عين أستاذًا زائرًا فى جامعة كولومبيا فى كرسى إدوارد لاروك.

١٩٧٦- عين رئيسا فى اتحاد الكتاب العالمى

١٩٧٧- صدور رواية «العمة جوليا وكاتب السيناريو» La tia Julia y el esecibidor وهى رواية مبنية على جوليا أوركيدى وعمله ككاتب لمحطة إذاعة فى ليما.

٧٧-١٩٧٨- عين فى كرسى سيمون بوليفار للدراسات الأمريكية اللاتينية فى جامعة كامبريدج.

١٩٨١- صدور رواية «حرب نهاية العالم» La guerra de Fin del mundo

١٩٨١- ينشر روايته الأولى «العانس من تاكنا» La Senorita de Tacna.

١٩٨٤- صدور رواية «الحياة الحقيقية لأليخاندرو ماياتا» Historia de Mayata.

١٩٨٦ ينشر رواية «من قتل بالومينو موليرو؟» Quien mato a Palomino Molero، وهى محاولة ناجحة لكتابة رواية بوليسية أو أدب إثارة.

١٩٨٨- صدور رواية «الراوى» El hablador

١٩٨٨- عين أستاذاً زائراً فى الإنسانيات بجامعة سيراكيوز فى كرسى جانيت ك. واطسون.

١٩٩٠- فى الانتخابات الرئاسية المنصرمة يخسر أمام ألبرتو فوجيمورى

المؤلف فى سطور

ماريو بارجاس يوسا

قاص وروائى بيرونى ، حقق نفسه كأحد أهم كتاب اللغة الإسبانية المعاصرين . ويمثل أحد أفراد جيل الروائيين الذى بزغ فى الخمسينيات وانتزع للأدب الهيسبانى موقع الصدارة فى عالم الأدب . رشحت أعمال ماريو بارجاس يوسا عدة مرات لنيل جائزة نوبل .

وعلى الرغم من أن رواياته تتعامل مع الثقافة البيرونية ، فإن المشاكل التى يقدمها تمثل كناية عن الوضع البشرى عامة . من ضمن كتبه زمن البطل ، حوار فى الكاتدرائية ، العمة جوليا والسيناريست ، الحياة الحقيقية لأليخاندرو ماياتا .

المحرر فى سطور

مايرون إ . ليتشتبلو

أستاذ الأدب الأمريكى اللاتينى فى جامعة سيراكيوز . وهو مؤلف مانويل جافاليث ومترجم رواية ادواردو ماليا قصة وله أرجنتينى .

المترجمة فى سطور

بسمة محمد محمد عبد الرحمن

طبيبة : تكتب القصة القصيرة ، ونشرت أعمالها فى العديد من الدوريات والصحف الأدبية (الثقافة الجديدة ، إبداع ، الأهالى ، العربى ، الأيام العربية .. إلخ)

صدرت لها مجموعة " الطائر الأسود " .. طبعة محدودة .

تترجم عن الإنجليزية والإيطالية .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

-١	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
-٢	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
-٣	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
-٤	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
-٥	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
-٦	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
-٧	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
-٨	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
-٩	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
-١٠	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
-١١	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
-١٢	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
-١٣	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
-١٤	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
-١٥	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
-١٦	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
-١٧	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
-١٨	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
-١٩	الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	نعيم عطية
-٢٠	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
-٢١	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
-٢٢	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
-٢٣	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
-٢٤	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
-٢٥	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
-٢٦	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
-٢٧	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
-٢٨	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
-٢٩	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
-٣٠	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
-٣١	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
-٣٢	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
-٣٣	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
-٣٤	الرواية العربية	روجر ألن	حصة إبراهيم المنيف
-٣٥	الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
-٣٦	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥- فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦- جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١- الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢- مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣- مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤- موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧- نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨- الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩- الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠- وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤- مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥- مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١- النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣- قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤- أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧- صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣- راية التمرد	سادي پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧-	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركي	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمري
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمي سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزي (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادي	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربي مدبولي أحمد
٢٣٩-	العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاي حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	في انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزي	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبري محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفي بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق علي منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	علي إبراهيم منوفي
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوي
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	علي بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومي
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلي رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الفجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٦١-	رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	علي يوسف علي
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلي	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	روميلو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الروف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنونًا (مسرحية)	يوربيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فتجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو بوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣-	العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤-	الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧-	الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	توبور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩- العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠- مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١- الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣- إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥- من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨- الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩- أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠- أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١- أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢- أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣- أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧- رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨- بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩- موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢- حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥- حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦- التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧- أقدم لك: نظرية الكم	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨- أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤- خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥) — فردريك كوبلستون — محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسنى (رواية) — مريم جعفرى — هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى — سوزان موللر أوكين — إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون — مرثيديس غارثيا أرينال — جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية — توم تيتنبرج — جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية — ستوارت هود وليتزا جانستز — إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك: لكان — داريان ليدر وجودى جروفز — إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون — عبدالرشيد الصادق محمودى — عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة — ويليام بلوم — كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلة — مايكل بارنتى — حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود — لويس جنزبيرج — جمال الرفاعى
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية — فيولين فانويك — فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية — ستيفين ديلو — ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة — جوزايا رويس — أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك — نصوص حبشية قديمة — مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية — جارى م. بيرزنسكى وآخرون — محمد السيد النتة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢) — ثلاثة من الرحالة — عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول) — ميجيل دى ثربانتس سابيدرا — سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى) — ميجيل دى ثربانتس سابيدرا — سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية — بام موريس — سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم — فرجينيا دانيلسون — عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى — ماريلين بوث — سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين — هيلدا هوخام — أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة — ليوشيه شنج و لى شى دونج — عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية) — لاو شه — عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية) — كو مو روا — عبد العزيز حمدى
٤٨١- بردة النبى — روى متحدة — رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية — روبير جاك تيبو — فاطمة عبد الله
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية — سارة جامبل — أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى — هانسن روبيرت ياوس — رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية) — نذير أحمد الدهلوى — سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية — يان أسمن — عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية — رفيع الدين المراد آبادى — سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى — نخبة — سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسرل: الفلسفة علمًا دقيقًا — إدموند هُسرل — محمود رجب
٤٩٠- أسمار البيغاء — محمد قادرى — عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى — نخبة — سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة — جى فارجيت — محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوانو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	أدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذي حدث في «حدث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢- المغامر والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٣٨- النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودي وآن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	علي عبد الرءوف اليمبي
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠- دول الخليج الفارسى	سير رويرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١- تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤- مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥- الاقتصاد السياسى للعولة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكى	جون ماهر وجودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١- الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس ورويى أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨- أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩- تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠- الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦- قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١- النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢- رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣- السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤- بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١١٩٢ إلى ١١٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦- أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧- الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠- السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١- النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكود
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٦٢٥- الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أناكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سيهر نبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	جون نينيه	فتحي العشري
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	جي دى موياسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة في الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذي لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساستري	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجنور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك جيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مجـ١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مجـ٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مجـ١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مجـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- سنوات الطفولة (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية)	ت. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف (مسرحية)	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢- أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حاثيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤- أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠- الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٨٨٠٠ / ٢٠٠٥